

# Filológiai KÖZLÖNY

LXVII. évfolyam

2021/2

DRÁMÁK KELETEN

LEKTORÁLT FOLYÓIRAT

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Abádi Nagy Zoltán • Csúri Károly • Horváth Kornélia (főszerkesztő) •  
Kovács Árpád (elnök) • Pál József • Vizkelety András

SZERKESZTŐSÉG

Bényei Tamás • Bókay Antal • Hárs Endre • Jákfalvi Magdolna •  
Józan Ildikó • Menczel Gabriella • Orosz Magdolna • Sándorfi Edina

E számunkat **Jákfalvi Magdolna** szerkesztette

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI  
BIZOTTSÁGÁNAK LEKTORÁLT FOLYÓIRATA

A lap megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatta



Kiadja a Gondolat Kiadó  
Felelős kiadó Bácskai István  
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.  
Telefon: +361-486-1527

*[www.gondolatkiado.hu](http://www.gondolatkiado.hu)  
[facebook.com/gondolat](https://facebook.com/gondolat)*

Lapterv Lipót Éva

HU ISSN 0015-1785

# TARTALOM

JÁKFALVI MAGDOLNA: Drámák keleten. Bevezetés a kelet-európai dramatikus irodalom rendszerváltás utáni történetébe	5
OLÁH TAMÁS: A válság dramaturgiái. A kortárs szerb drámáról	13
BORONKAY SOMA: A multifunkcionális szerzőség. A posztdramatikus színház hatása a német nyelvű drámaírásra	23
SZÁZ PÁL: Az eperjesi diagnózis – Michaela Zakuřanská „keleti” drámái	36
PÁSZT PATRÍCIA: A varsói gyors. A lengyel dráma rendszerváltást követő átalakulási modellje	50
PATKÓ ÉVA: Változni és változtatni. Romániai kortárs drámaírók	64
SZABÓ ATTILA: Matei Vișniec és az abszurd emlékezetének újrajátszása	78
▪ MŰHELY	
ABÁDI NAGY ZOLTÁN: Kultúraköziségi mintázatok az utóbbi fél évszázad amerikai regényében. Óslakos amerikai, afroamerikai, mexikói-amerikai, zsidó-amerikai és kínai-amerikai változatok	89
EGRI PETRA: A per(ver)formativitás kínzó vágya. Marina Abramović <i>A művész jelen van</i> performanszának dekonstruktív poétikája	162
Számunk szerzői	175



## Drámák keleten

Bevezetés a kelet-európai dramatikusan irodalom rendszerváltás utáni történetébe

1989 és 1990 a politikai rendszerváltás éveiként íródnak a kelet-európai népek történelmébe. Bár németül az egyesítésre (Wiedervereinigung), angolul a változásra (Changes) koncentrálnak a megnevezés, a fogalomkör az ideológiai, kulturális, gazdasági rendszerek megváltoztatását, megváltozását jelenti. Most, 2021-ben még látványos, hogy a közösség történeti narratívájában ez az évszám leginkább cezúraként értelmezi a kultúrtörténeti eseményeket, de lassan távolodva a véres vagy vértelen forradalmak megélt vagy átélt pillanataitól, az emlékezet masinája veszi át a történet szövegét. Megelőzve, hogy 2100-ban a rendszerváltás politikai pillanatát a drámai nyelv megváltozásának az évszámaként állítsuk, úgy döntöttünk, hogy két évtizeddel a változás után rögzítjük, mit értünk a dramatikusan irodalomban *változás* alatt. Ez a rögzítés a keleti blokk országaira koncentrálnak, az egymással szoros színházkulturális kapcsolatban lévő társadalmak drámáit helyezi egymás mellé. A *Filológiai Közöny* 2021/2-es számába hívott tanulmányok a szerbül, szlovákul, lengyelül, románul és németül olvasható és/vagy látható-játszható szövegekre koncentrálnak, s ugyan a rendszerváltás időpillanata minden nyelvi közösségben közel azonos időszakra esik, a színházi és a dramatikusan gyakorlat változása eltér egymástól.

A színházkulturális modell társadalmi modellként értelmezett jelenségére a szociológia (BOURDIEU 1978), a kultúrantropológia (FISCHER-LICHTE 1999) évtizedek óta ráirányítja a figyelmet, ezért értelmezői kérdéseink közül előtérbe helyeztük, de általánosan elfogadottnak véltük, hogy a színház, ekként a dramatikusan irodalom folyamatainak meglátása közösségi emlékezet-struktúrákat, társadalmi modelleket tárhat elénk. A tanulmányok célja nem ennek a színháztudományi premisszájának az igazolására törekedett, hanem magának a modellnek a szétszedésére fókuszált. Túl összetett a színházi esemény elemzése, nyelvek sokaságának összehangolását igényli, így egyetlen elemre, a szövegszerűségében létező dráma műnemére szűkítettük elemzésünk irányát.

## A dráma műneméről

A dráma mint műnem történeti kategóriaként értelmezhető. Már definíciója is különféle időszakokra tagolja ontológiai kereteit, általános létformája a 21. században csak elmúlt századok kiadási gyakorlatához viszonyítható. Dráma ekként az az irodalmi mű, mely elnyeri kiadott formáját, magára drámaként hivatkozik. A Szondi-féle jelenben játszódó esemény (SZONDI 1979), a Bécsy-féle viszonyrend váltás (BÉCSY 1984), az Ingardent újragondoló Pfister fő- és mellékszöveg-modellje (PFISTER 1977) főként történeti narratívákhoz igazodva képes újra-rendezni a dramatikus korpuszt Aiszkhülostól Beckettig. Észlelhető ugyan egy értelmezői határ az emlékezőközösség korábbi drámai szövegei és a jelen alkotásai között, de a dráma irodalomelméleti definíciója statikusan a létmód felel érti a drámát. A dráma létmódja az elhangzás és nem az olvasás, így a színházi praxishoz való kötődése minden elméleti szándékot tudományelméletileg nehezen pontosítható keretbe rendez. Az utolsó drámatörténet, mely kelet-közép-európai köreinkre érzékelhető hatással volt, Fischer-Lichte drámatörténete (FISCHER-LICHTE 2001), mely egy kultúrantropológiai kérdés igazolására a színház megírhatatlan története helyett a dráma történetét választotta. A közösség identitásának változása, állítja Fischer-Lichte, a színház történetben nyomokat hagyó identitások történetével párhuzamosan olvasható. Azonban a színház jelensége a drámák nyomát követve válik láthatóvá, a nyomtatásban őrzött szövegek tartják saját nyelvi rácszatukban egy korszak élő kérdéseit.

Ezért a drámák történetének narratívába állítása felkínálhat a történészeknek egy olyan kultúrantropológiai aspektust, mely a *Változás* utáni keleti utódállamok túlélési és megküzdési mechanizmusait mutatja be, s anélkül mutatja a közelítés lehetőségét saját közelmúltunkhoz, hogy a társtudományok (a történettudomány, a pszichológia, a szociológia) egzakt méréseit kellene összegyűjtenie.

A szociális magány, a változásképtelenség, az érthetetlen új beszéd, a hirtelen rétegzetté váló társadalom képe, az alávetettek némasága, tehát mind olyan váratlanul idegen társadalmi jelenség, mely tematikájában és egyszerre egy színházi formanyelvben is élénk kerül. A kutatás kiindulása az a feltételezés, hogy az eltérő gyakorlattal bíró nemzeti színjátszásokat a drámáikat elemezve tudjuk összevetni. A drámaszövegek összevetése kidolgozza azt a metodikát, mely a rögzített korpusz elemzésével a nem rögzítetttről tesz állításokat, s ekként talán nem túl nagy célként, a *Változás* utáni évtizedek színházkulturális jelenségeit is összetettebben kínálja megértésre.

## A drámatörténetekről

A drámaelméletek, jellemzően a hetvenes évekig, irodalomként, esztétikai élményt kínáló alakzatokként olvasták a drámákat, míg a színháztudományi közélet a szövegek kínálta teátrális nyomokat tárta fel. Nemzeti drámatörténetek helyett, életműkiadások helyett egyfajta archívumi gondosság lépett a dráma műfaja mögé, előtérbe tolva az irodalom felől érkező írók dramatikus oeuvre-jét. A magyar drámairodalom ezt, az irodalom-író drámaírót ismeri, a kiadói hagyomány ebben járatos, Esterházy, Nádas, Spiró kerül a nagyobb kiadók portfóliójába, erősítve azt a nemzeti drámatörténeti kánont, mely a drámát az irodalom részeként érti. A *Változás* egyik tapasztalata, hogy a történeti feldolgozás rutinja, értelmezői szempontrendjének változása két generáció életében érzékelhetetlen folyamat, a nemzeti olvasmányok a kánon-írók, s nem a sikeres, kérdező előadások történetét kínálják pedagógiai elemzésre. A kortárs színházi esemény, mint valóságértelmező modell, az ezredforduló utáni nyugat-európai oktatás rendjébe beépült elem (DUSIGNE 2003).

A dráma műnemként akkor foglal helyet egy kulturális közösség értékrendjében, ha meg van írva a története. A magyar dráma története, legfőképp annak 20. századi szakasza, hiányként áll előttünk. Nem készült eddig olyan, a kánonalakulás folyamatát támogató, teljességre törő összegzés, mely a szerzők, a formák, a tematikák, a megszólalás, a hatástörténet erejét rendezné történeti narratívába. A dramatikus megszólalás elfogadottabb, ismertebb, megszokottabb azokban a kultúrákban, ahol egy narratívához képest, ahhoz csatlakozva szólal meg egy mű. Lehet, a román, a szerb, a szlovák történetírás a szerzők monografikus bemutatásával kezdte értékelő munkáját, mindenesetre a következő tanulmányokból látható a tendencia: a meglévő narratívákhoz való viszony serkenti a drámai nyelven történő megszólalást.

A nemzeti drámatörténetek, bármilyen közelítéssel, de rögzítik a színházi eseményhez kapcsolódó szöveget, azt drámának nevezik, így létrehozzák azt a nemzeti kánont, mely a szövegen kívül összetettebb felületet, saját metaszövegeit is megkapja. A *Changes* utáni dramatikus fordulat akkor észlelhető, ha az előtte lévő események narratívája rögzített.

## A drámaírókról

A drámák könnyen láthatóvá válnak, ha ismert írók alkotásairól van szó, akiknek életműve felől értelmezhető a dramatikus megszólalás. A posztszovjet államok kulturális gyakorlatának ez a sajátossága leginkább a magyar nyelvű drámairodalom egésze felől látszik. Az az általános tapasztalat, hogy a drámaíró státusza a bemutatók mennyisége mellett a szakmai professzionalizációs folyamat erőséget is

megmutatja, tisztán kirajzolódik a tanulmányokból. Látszik, hogy az a drámaíró, aki csak drámát ír, akinek csak a dramaturgus életműve ismert, a magyar irodalomstruktúrában idegen tényező. Mint fentebb rámutattunk, ehhez hozzájárul a nemzeti drámatörténetek hiánya, de észlelhető az írótáborok, íróversenyek, kreatív írói képzések különálló programjaiban is. A drámaírás más alkotói dimenzióban folytatott kreatív cselekvés, s az írás jelenében létrejövő művek a színházi gyakorlatban, nem az irodalom publikálási rendjében kerülnek a közösség elé. Ezt a másféle írásgyakorlatot a keleti társadalmak a drámaírói szakma professzionalizációjának megerősítésével jelzik. A *Változás* előtti államszocialista gyakorlat kétféle modellre egyszerűsíthető: az egyik a színházi szöveget vázlatból, kanavászból építette fel (ez a szovjet modell, CZÍMER 1996), a másik a drámaírói történeti gyakorlatot folytatva kész irodalmi apparátussal kínálta fel művét a színpadi fordításhoz (ez a német modell, PAVIS 2000). Az első, a szovjetizált modellhez irodalmi munkatársak, írók közreműködésére van szükség, addig a német modellben írni és átírni tudó dramaturgokra. A dramaturgszakma professzionalizációja Magyarországon megkezdődött 1950-ben, amikor elindul Háy Gyula osztálya a Színház- és Filmművészeti Főiskolán (KELEMEN 2021).

A cenzúra gyakorlata láthatóan, néhol látványosan befolyásolta a színházi formanyelv alakulástörténetét, és az írók-dramaturgok elé sajátos szöveggondozói feladatokat állított. A tanulmányokból kirajzolódik az a két szélsőség, amit a román és a magyar gyakorlatra egyszerűsíthetünk. A román színház a vizionálási eljárással (UNGVÁRI ZRÍNYI 2019) a képformálás metaforizációját erősítette, így szabadította fel a közlés csatornáját, így tette át a nyelv- helyett a képalkotásra az alkotói fókuszot. A román színházi kultúrában nincs dramaturg, mert a szöveggel és a szövegen végzett munka elenyészett a képi fogalmazás látványkoncepciója mellett. Ezzel ellentétben például a magyar színház államszocialista cenzori gyakorlata a szöveget (és nem magát az előadást) tette az engedélyezés tárgyává, tehát erős, nagylétszámú dramaturgiák épültek ki. Ezek a dramaturgiák alkalmaztak drámaírókat is, a kötelező munkavállalás évtizedeiben, így többek között házi-dramaturgként dolgozott Kaposvárott Eörsi István, Spiró György, a Vígben Kornis Mihály pár évig, így a dramaturg szakma *mibenléte* évtizedeken át homályosan állt előttünk.

Az író-, a drámaíró-, a dramaturgszakma feladatkörének, képzésének letisztulása a *Változás* után új irányokat vett. A drámaíró képzése a posztszovjet állami oktatásban a színházművészeti egyetemekhez kapcsolódott, s néhol a színházi szakmák sorába beilleszkedett az íróé is. Csak a diplomákból, a mögöttük lévő tanrendekből tudunk arra következtetni, mikor képeztek a teatrológus, dramaturg, esetleg színháztudomány szakon színházírókat. A *Változás* után azonban általános gyakorlattá a német modell látszik válni, tehát a színházcsinálás (a színháztudomány) egész komplex rendszere felől válik professzióvá az írás. A drámaírás egyre inkább a kollektív színpadi írás-improvizáció rögzítése.



A végig nem vitt professzionalizáció folyamatához tartozik, hogy a dramaturgszakma, mely az író (és a rendező) kiszolgáltatására, szövegének gondozására specializálódott, a magyar gyakorlatban már a hetvenes évektől jellemzően női szakmává vált. A tanulmányok olvasásakor felsejlik, vajon a magyar gyakorlatban a színházi szövegekkel dolgozó, de nem-író dramaturg státusza mennyiben akadályozta egy női drámaíró nemzedék megjelenését. (Említsük itt meg, hogy Székely Júlia, Meller Rózsi, Gáspár Margit munkái értő figyelmet érdemelnének Szabó Magdáé mellett.) A tanulmányok elemi erejű felismerése, hogy a drámaírás női gyakorlattá vált, a drámát írók az utóbbi évtizedekben nők lettek, tehát a drámaírás emancipálódása során a női írói státusz emancipálódását is észlelhetjük.

### Az akadémiai rendről

A drámák körüli akadémiai rend a narratívaalkotókra épült. Azokban az országokban, ahol a színháztudomány önállósági törekvései száz évvel korábban elindultak, a színház önálló művészet voltát a diszciplináris rend önállósága is megtámasztja. A giesseni színháztudományi képzésben kialakult színházi modell hatástörténeti ereje nemcsak a környező kultúrák esztétikai preferenciáinak változásán követhető, nemcsak a dokumentumok, a szemtanúk, a résztvevők és a szakértők színpadi jelenlétében, hanem a közösségi alkotás és a politikai szerepvállalás azonosságának felismerésében. Az ilyen alkotói tevékenység, mely egyszerre teremt meg az alkotás és a róla szóló beszéd kereteit, a Performance Studies (SCHECHNER 2020) területét nyitja meg az akadémiai tudományok előtt. A *Változás* után kirajzolódnak a Theatre Studies és a Performance Studies elkülönülő diszciplináris keretei, majd minden felsőoktatásban megjelennek a színháztudományi tanszékek, a kultúrantropológiai és gender szakok, s az írásnak is önálló, sok városban egyetemi akkreditációval bíró szak lesz a felelős gondozója. Ahol mindez megtörtént, ott a színháztudomány levált az irodalomtudomány akadémiai rendjéről, s az írást is sajátos formájának tekintve önállóan tanítható gyakorlatként működteti. A drámaírói képzések sokasága ismeretlen a magyar felsőoktatásban, a Színház- és Filmművészeti Egyetem dramaturg osztatlan mesterképzési szakja volt az egyetlen, ahol intézményes formában a drámaírás is a kurzusok közé került. A lengyel, a német, a szerb oktatási gyakorlatból a drámaírói szakma professzionalizációját figyelhetjük meg. Annak minden, elsődlegesen a repertoárbővülésre vonatkozó hatásával, de hosszabb távon a drámatörténet és a kulturális környezet átalakulását is követjük.

## A drámaírásról

Automatikusnak, feltétlen egyszerűsítőnek tűnhet a következtetés, hogy a drámák tematikus választásai valamilyen ismerős felületet nyitnak elénk, ahol a *Változás* utáni országok felismerhetik saját, egyéni történetükben is jelen lévő veszteségeket, átalakulásokat, új lendületek utáni közös megtorpanásokat. A tematikákban sok közös mozzanat fedezhető fel, hiszen a digitális világlét, a mediális közvetítettségnek kitett kapcsolatok hálója mind drámai formát igényel, s mind színpadra kívánczik. S abban is közösek a keleti drámák, hogy magát a fordulatot, az 1989 vagy 1990 közötti heteket, melyek bővelkedtek tragikus, emberi koordinátákkal meg nem közelíthető eseményekben, nem rögzítik. A fordulat tényét a következményekből ismerjük meg: kivándorlás, elszegényedés, árulás történetei a jellemzők akkor is, ha az előtérben az ittmaradás, az összetartozás formái lesznek dominánsak.

Az új drámaszövegek egyek lesznek színpadi létükkel, a színpadra állítás teremti meg és majd feledteti el őket. Nyelvi megformálásuk a beszélt nyelv indultságához közelebb áll, mint az irodalmi nyelv. A nyers, bántó, direkt, erőszakos fogalmazásokat az igazság, a nyíltság formanyelvi megfeleléseként használják, mindezt a színpadi testi meztelenség jeleníti meg. A drámaírás gyakran kollektív alkotássá válik, többen írják, többen improvizálják, többen kutatják a témát. Úgy tűnik, hogy a kortárs drámaírói kollektív gyakorlat az improvizációk felől indul (KÁRPÁTI 2018), s Egri Lajos (EGRI 2010) százéves kézikönyvében rögzített alapelveknek felel meg. A dráma nem feltétlen azt keresi, hogy ki mit csinál, vagyis elsődlegesen nem a tett, hanem a karakter megtalálásával foglalkozik. A *Változás* után ez a felismerés általánosnak tekinthető.

A kollektív drámaírás jogai több országban egyszerűen a rendezőre szállnak, miközben a drámaíró-rendező státusza látszik erősödni a hagyományos rendező vezette színházi hierarchikus gyakorlat ellenében. S míg a színházi esemény létrehozásában az ilyen írói-rendezői szerep általánosnak alkotóivá válik, addig a nemzeti kultúrpolitika majd mindenhol a hagyományos, ismert szövegalkotási modell fázisait díjazza. Drámaírói díjak, drámaantológiák és drámafordítások sokasága kap állami pályázatokon támogatásokat, erre is írják ki őket, miközben olyan drámaszövegekről beszélünk, melyeket a saját anyanyelvükön más nem rendezhet, csak az írója, melyeket olvasni sem lehet, hiszen ha van egyáltalán szövegszerű létük, az hangsúlyosan nem esztétikai, hanem archiválási feladatokat és célokat tölt be. A kultúrpolitikai gyakorlat ismert dramatikus formákat tud támogatni: drámaírókat, előadásokat, történeti műveket, kritikai felületeket. A kollektív alkotás, a közösségi színház, a részvételi gyakorlat erősítésére a társadalmi gyakorlat hozza majd válaszáat. De már most összegezhethetjük, hogy a *Változás* után az észlelt vagy vélelmezett valóság új dramatikus és nyelvi keretet épített a színpadra, mert a valóság meglátása katartikus és nem teátralizálható állapotot hozott magával.

A délszláv államokban a háború, Erdélyben a forradalom tárt mindenki elé olyan képeket, melyek semmilyen formában nem írhatóak át sem a színpad, sem a drámaszöveg ismert eszközeivel. A tanulmányok egyik következtetése, hogy mindez szorgalmazza a nők megszólalását.

A *Filológiai Közöny* 2021/2-es száma a szerb, a német, a szlovák, a lengyel, a román nyelvű drámák elemzésén keresztül a környező országok kulturális változásait keresi. Oláh Tamás doktorjelölt, dramaturg-rendező *A válság dramaturgiája* címmel a délszláv háború utáni dramatikus helyzetet mutatja be. Boronkay Soma PhD, dramaturg, drámaíró, a német nyelvű, a kelet- és nyugatnémet egyesítés következtében érezhető változásokat összegzi *A multifunkcionális szerzőség. A posztdramatikus színház hatása a németnyelvű drámaíráásra* című tanulmányában. Száz Pál PhD, színháztörténész, dramaturg, drámaíró *Az eperjesi diagnózis* címmel Zakutanská drámáit esettanulmányként élénk tárva a szlovák dramatikus helyzetről készíti el elemzését. Pászt Patrícia PhD, drámafordító a lengyel átalakulási modellt ismerteti *A varsói gyors* című írásában. Patkó Éva PhD, rendező, fordító a román nyelvű drámák széles palettáját tárja elénk, Szabó Attila PhD, színháztörténész a román abszurd európai szerzőjének, a román Matei Vişniec művein mutatja be a *Változás* hatásait. A tanulmányok szerzői (egy kivétellel) bölcsészek és gyakorló színházcsinálók egyszerre, ez a kettős szakmai jelenlét mutatja és igazolja a művészet mint kutatás erősödő gyakorlatát. Az elemzések sorrendje a hatástörténeti disszemináció irányát a képzeletbeli magyar dramatikus gyakorlatból mint ismertből kiindulva, délről nyugat felé haladva tárgyalja a különböző nyelvek, kultúrák, színházi gyakorlat változásait. Így érünk vissza keletre – körbejárva Magyarországot.

## Bibliográfia

- BÉCSY Tamás (1984), *A dráma lételméletéről*, Budapest, Akadémiai.
- BOURDIEU, Pierre (1987), A művészi észlelés szociológiai elméletének elemei (ford. Józsa Péter), in Józsa Péter (szerk.), *Művészetszociológia*, Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 170–201.
- CZÍMER József (1996), *Átszállás ugyanarra a vonatra*, Budapest, Printself Kiadó.
- DUSIGNE, Jean-François (2003), *Le Théâtre du Soleil. Des traditions orientales à la modernité occidentale*, Baccalauréat théâtre, Paris, CNDP.
- EGRI Lajos (2010), *A drámaírás művészete* (ford. Köbli Norbert), Budapest, Vox Nova.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1999), A színház mint kulturális modell (ford. Kiss Gabriella), *Theatron* 1999. tavasz, 67–79.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2001), *A dráma története* (ford. Kiss Gabriella), Pécs, Jelenkor, 2001.

- KÁRPÁTI Péter (2018). Az improvizációról. Bevezetés, in *Dogmaszínház. Egyfelvonásosok*, Budapest, SZFE, 1–5.
- KELEMEN Kristóf (2021), *Hagyományok a Színház- és Filmművészeti Egyetemen – az államosítástól a rendszerváltásig*, PhD-dolgozat, SZFE.
- PAVIS, Patrice (2000), A lapról a színpadra: nehéz születés, (ford. Sipőcz Mariann és Kékesi Kun Árpád), *Theatron* 2000. tavasz–nyár, 92–104.
- PFISTER, Manfred (1977), *Das Drama*, Stuttgart, UTB.
- SCHNEIDER, Richard (2020), *Performance Studies. An Introduction* (4th ed.), London, Routledge.
- SZONDI, Peter (1979), *A modern dráma elmélete* (ford. Almási Miklós), Budapest, Gondolat.
- UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó (2019), Az erdélyi színház közelmúltjának filterezése, in Jákfalvi – Kékesi Kun – Ungvári (szerk.), *Erdélyi magyar színház-történet. Philther-elemzések*, Marosvásárhely, UAT, 9–26.

## A válság dramaturgiái

A kortárs szerb drámáról

A kilencvenes évek háborús konfliktusainak hatására a Nyugat-Balkánon az addig többé-kevésbé szilárdnak hitt, nemzetek felett álló identitásforma, a testvériség-egység és a létbiztonság illúzióját megteremtő jugoszlávság koncepciója végleg kudarcot vallott. A föderatív állam széthullásának idején a balkáni drámairodalmat leginkább meghatározó szerzők (például Dušan Kovačević, Vida Ognjenović vagy Svetislav Basara) érdeklődésének homlokterébe a véres polgárháború tematizálása helyett valami egészen más került. Megkérdőjelezték, sőt elutasították a hetvenes és nyolcvanas évek társadalmi szerepvállalást sürgető drámapoétikáit, mivel ekkorra azok már képtelenek voltak releváns válaszokat adni a megváltozott valóság bizonytalanságaira. A kilencvenes években a társadalmi körülmények olyan ijesztőnek és kilátástalannak tündek, hogy a színházi szerzők válaszreakcióként szinte teljesen elfordultak a politikától és a közélettől. A jugoszláv térség drámairodalma látszólag elkezdte élni saját, „a valósággal köszönőviszonyban sem lévő életét” (TROJAN 2012, 6). E vállalt eszképzizmus azonban minden bizonnyal állásfoglalásként is értelmezhető. A „hermetikus posztmodern [volt] az ő politikai gesztusuk” (LEDERER 2000, 248).

A viszonylag pontosan kirajzolható hatalmi és társadalompolitikai erőterek koordináta-rendszerében még elképzelhető dialógus helyét Boris Senker teatrológus szerint a háború idején a monológ vette át (SENKER 2001, 32). Ez azonban már nem a posztmodern, széttartó szubjektum monológja, aki számára nem fontos a kommunikáció a szövegalkotás során. A kilencvenes évek monológjaiban ugyanis már egy „olyan szubjektum szólal meg, aki saját történeteivel kíván kommunikálni,” s ezeken a történeteken keresztül próbálja megalkotni a saját magához, másokhoz és a valósághoz fűződő kapcsolathálót (TROJAN 2012, 7).

A posztmodern monológhelyzetek megtagadása ellenére a szerzők gyakran éltek a posztmodernre jellemző poétikai stratégiákkal. Műveiket átszövik a popkulturális, filmes és zenei utalások; az időbeli és térbeli kontinuitás sokszor szaggatottá válik bennük; a drámai feszültség felszámolódik; eltűnik a klasszikus értelemben vett cselekmény; átértékelődnek a politika és a történelem paradigm-

mái; korábban elhanyagolt témák jelennek meg; a klasszikus és antik műveket pedig előszeretettel írják át, sőt parodizálják, s ennek folyományaképpen a hagyományos értékek gyakran válnak irónia és szarkazmus áldozatává. A kilencvenes évek végére egyre elterjedtebbé válnak az átmeneti műfajok, és tünetértékű, hogy a vígjátékok olyan alfajai kerülnek előtérbe, melyekben a komikum és a tragikum egyszerre van jelen, például a fekete komédia, a bohózat, a travesztia vagy a groteszk (LEDERER 1995, 21).

Ugyan a háborús összecsapások során nemzetiségi és vallási alapon különültek el egymástól a szemben álló felek, s az újonnan létrejött országok határait is igyekeztek – akár emberiségellenes bűncselekmények árán is – a lakosság etnikai összetétele alapján meghúzni, hangsúlyoznunk kell, hogy a délszláv nemzetek nyelvük tekintetében alig különböznek egymástól. A valamikori föderatív államban a szerbhorvátnak nevezett abstand nyelv az ország egyik hivatalos nyelve volt a szlovén és a macedón mellett. E lingvisztikai terminus olyan nyelveket jelöl, melyeknek dialektusai olyan nagy mértékben megegyeznek egymással, hogy már egységes rendszert alkothatnak. A szerbhorvát négy külön sztenderd nyelvből áll (szerb, horvát, bosnyák és montenegrói), melyek szókincsük tekintetében is csak enyhén térnek el egymástól. A nacionalista tendenciák fokozódásával azonban az új, immár szuverén államok kormányai önálló nemzeti identitásuk kialakításának eszközeként tekintettek nyelvváltozatukra. Az addigi sztenderdek így különálló hivatalos nyelvek lettek, és a szerbhorvát nyelv fogalmát, mely egykor szintén politikai okokból született, sokan ma már kompromittáltként tekintik. Ez persze mit sem számít a megértés szempontjából. A fordítás egyik délszláv sztenderdről a másikra értelmetlen és felesleges volna. A régió országainak olvasói mindenféle valós nehézség nélkül olvashatják egymás irodalmát, sőt a 20. és 21. századi drámaelméletek kiadásainak példáján azt is megfigyelhetjük, hogy a balkáni országok kiadóvállalatai arra sem törekednek, hogy a szerb, horvát, bosnyák vagy montenegrói nyelvre már lefordított külföldi szakirodalmakat saját nyelvükre, azaz nyelvváltozatukra ültessék át. Roman Ingarden *Az irodalmi mű megismeréséről* (O poznawaniu dzieła literackiego) című munkája még a titói Jugoszlávia idején jelent meg Belgrádban, 1971-ben. (*Az irodalmi műalkotás szerb fordításáig egészen 2006-ig kellett várni, de szlovénül már 1990-ben olvasható volt.*) Érdekes módon a drámaelméleti kiadványok megjelenése épp a kilencvenes években vett lendületet. Peter Szondi *A modern dráma elmélete* című kötete 1995-ben jelent meg szerbül, Manfred Pfister *A dráma* (Das Drama) című munkája pedig 1998-ban horvát nyelven. A kortárs színházelmélet olyan alapvető szövegei, mint Hans-Thies Lehmann *Poszt-dramatikus színháza* és Erika Fisher-Lichte kötete, *A performativitás esztétikája* néhány évvel eredeti megjelenésük után kerülhettek a délszláv olvasóközönség kezébe. Az előbbi 2004-ben horvát nyelven, az utóbbi pedig 2009-ben egy bosnyák és egy horvát kiadó közreműködésének köszönhetően látott napvilágot.

Az ezredforduló környékén a valóság és a politika lassan elkezd visszaszüremlelni a délszláv színházba és drámairodalomba. Az ekkor fellépő szerzők szociálisan érzékeny szövegeikkel ismét a kommunikációra fektetik a hangsúlyt, a humor azonban változatlanul kedvelt poétikai eszközük marad. A korábbi értékrendeket már nem utasítják el kategorikusan, s nem teszik gúny tárgyává sem. Inkább „a posztmodern remake elvén újragondolják, új kontextusba helyezik” (WALKÓ 2013, 70). A háború utáni drámairodalom nem magát a háborút, hanem annak közvetlen és közvetett következményeit tematizálja. A szerzők elsősorban arra keresik a válaszokat, hogy miképpen lehetséges élni egy gazdasági és morális szempontból is megroppant társadalom traumatizált, a bűnösség és az áldozatiság kategóriái között tévelygő közösségeiben. Olyan modernnek és demokratikusnak mondott országokban, amelyek hasonlítani próbálnak ugyan az úgynevezett jóléti társadalmakhoz, de erre közelmúltjuk miatt egyelőre képtelennek bizonyulnak. Jellemző, hogy a polgári középosztály helyett – melynek társadalmi beágyazottsága máig elhanyagolható – a kispolgárok, sőt gyakran a kisebbségekhez és marginális csoportokhoz tartozó figurák történetei válnak színházi narratívákká.

A kilencvenes évek második felében jelentkező szerb drámaírókat – a régió többi országának szerzőihez hasonlóan – nem a demisztifikáció igénye jellemzi, hanem annak az érzelmi bizonytalanságnak és zűrzavarnak a megjelenítése, amely annak az önidentifikációs és gazdasági krízisnek a következménye, amely az elmúlt évtizedekben a posztjugoszláv államok polgárainak alapvető létélményévé vált. S bár a Slobodan Milošević megbuktatását követő kezdeti eufória helyét először a csalódottság, majd a fásultság és a megszokás érzése vette át, a szerzők hangja egyre élesebb, kritikusabb lett. Kíméletlenül fogalmaznak meg és vágják az olvasók – és a közönség – arcába kérdéseiket: kik vagyunk, merre tartunk és mit hagyunk hátra az utódaink számára? Elszántan foglalkoznak az identitás egyre kétségbeesőbb válságával; a nyugati társadalmak mintáit követő fogyasztói láz hatásaival; a tömegmédiá keltette pszichózissal és annak a mindennapi életben tapasztalható nyomaival; a városi magánnyal, a bizalmatlansággal és félelemmel. Snežana Miletić teatrológus úgy fogalmaz, hogy a legújabb szerb dráma középpontjában az embereken elhatalmasodó „emotív krízis és a meghíusult vágyak állnak” (MILETIĆ 2007, 38). A kilencvenes évek társadalmi és politikai eszképzismusa után tehát a kétezres évek elején a szerb drámaírók ismét a közösség, a közélet felé fordultak.

A társadalmi szempontból elkötelezett (angazsált) színház sohasem látott térnyerésének, és az országban az utóbbi években létrejövő számos szerzői előadásnak köszönhetően a kortárs drámairodalom legjelentősebb részét – a szó legnemesebb értelmében – alkalmazott szerzők, dramaturgok, sőt rendezők hozzák létre. A dráma–rendező, dráma–színház és dráma–néző relációk vizsgálatának, (újra)értelmezésének szándékával indult el még 2002 tavaszán a belgrádi Nemzeti Színház támogatásával és Miloš Krečković dramaturg vezetésével az Új Dráma

(NADA – NovA Drama)<sup>1</sup> néven ismert kezdeményezés, mely felolvasások és online megjelenések révén külföldi kortársak – főként a brit in-yer-face mozgalom szellemében íródott szövegeinek – fordítását, megismertetését, s új szerb drámák írását és színpadra jutását volt hivatott segíteni. Sajnos úgy tűnik, hogy a kezdeti lendület mára szinte teljesen kifulladás, de projekt archívuma máig elérhető.<sup>2</sup>

Az, hogy a világ megismerhette a legújabb szerb drámairodalmat, elsősorban Biljana Srbljanović (1970) eddigi életművének köszönhető. 1997-es pályakezdése óta műveit több mint harminc nyelvre fordították le, és Algériától kezdve Egyiptomon, Dánián, Belgiumon, Luxemburgon, Franciaországon, Finnországon, Kazahsztánon, Moldován, Ausztrálián és Chilén keresztül az Egyesült Államokig közel ötven ország mintegy százhatvan színháza tűzte műsorra (MILETIĆ 2007, 37). *Szupermarket* (Supermarket, 2001) című szövegének ősbemutatója a berlini Sachaubühnében volt. Rendezője, Thomas Ostermeier generációja egyik legfontosabb európai alkotójának nevezte Srbljanovićot (OSTERMAJER 2007). Almut Wagner dramaturg, a Bázeli Színház művészeti vezetője pedig úgy nyilatkozott, hogy senki sem tudja olyan jól megragadni és elemezni a történelmi zűrzavarokat s a korszakok közötti átmeneteket, mint a szerb író (MEDENICA 2007). A *Családtörténetek* (Porodične priče, 1998) című Srbljanović-dráma csaknem hatvan produkció alapjául szolgált világszerte. Ezek többségét Németországban játszották. Szerzője első külföldi íróként kapta meg a rangos Ernst Toller-díjat 1999-ben. Srbljanović neve a magyar nyelvterületen sem teljesen ismeretlen. Az öregedés és a generációk közötti kommunikációképtelenség témaköreit feldolgozó *Sáskákat* (Skakavci, 2005) 2008-ban a Katona József Színházban mutatták be. A szabadkai Népszínház Magyar Társulata pedig 2013-ban tűzte műsorra *A halál nem bicikli* (*hogy ellopják tőled*) (Nije smrt biciklo [da ti ga ukradu], 2011) című drámáját, melyet az író saját apjához fűződő viszonya ihletett, de a legmélyebb rétegekig áthatja a valahová tartozás kétségbeesett vágya. *Barbelo, avagy kutyákról és gyerekekről* (Barbelo, o psima i deci, 2007) című darabjának középpontjában a létezés abszurditása és viszonylagossága áll. Ezt a művet a FÜGE produkció mutatta be 2014-ben. Már a szöveg elején olvasható ajánlás is a kíméletlenül cinikus srbljanović humor kiváló példája: „Barátnőimnek: az öngyilkosoknak és a többieknek.” Bár a belgrádi dramaturg és drámaíró korai szövegei a posztkommunista Szerbia nemzeti identitáskeresésének időszakában jöttek létre, annak ellenére sem szólalhatnak meg nemzeti vagy álnemzeti szólalások, hogy a napi politika szférájában immár három évtizede ezek hatják át a közbeszédet. Ehelyett az urbánus, értelmiségi közösséget mélyen érintő témák foglalkoztatják. A valóság azon szegmensei, melyeknek megmaradásáért csak tudásvággyal és a kultúra vívmányaival lehet

<sup>1</sup> A NADA szó jelentése: remény.

<sup>2</sup> A projekt weboldalán ([www.nova-drama.org.rs](http://www.nova-drama.org.rs)) 30 szerző mintegy 75 drámája érhető el szerb nyelven, egy részük pedig angolul és németül is olvasható.



harcolni. Srbljanović szerint „a politikai és szociális dimenziók elválaszthatatlanok az emberi létezésétől” (ĆIRIĆ 2005), így nem meglepő, hogy az író társadalmi és politikai szerepvállalásairól is ismert. Nyíltan kiáll az ország európai integrációja, az LGBT közösség és egyéb kisebbségek mellett. Az ezredfordulón, Slobodan Milošević bukása után csatlakozott a szerbiai Liberális Demokrata Párthoz (LDP), mely 2008-ban Belgrád főpolgármesteri posztjára jelölte. Mára azonban szakított a párttal, és eltávolodott a pártpolitikától. Korábbi ellenzéki szerepvállalása azonban – ahogyan arra Filip David, az egyik legfontosabb szerb író a kortárs szerb irodalomról írott esszéjében rámutat – azt eredményezte, hogy Srbljanović korábban példátlan nemzetközi sikerét elhallgatták a kormányközeli médiumok, a hatalmat kiszolgáló kulturális intézmények pedig egyszerűen nem vettek róla tudomást. David szerint e példa is felhívja a figyelmet az országban uralkodó „provinciális szellemtől áthatott közeg ideológiai kizárólagosságára, ám egyúttal arra is, hogy ezzel szemben léteznek tehetséges egyének, akik magas színvonalú vitalitást képviselnek” (DAVID 2000, 29).

A szerbiai színházak vezetőségei épp ezért nemcsak azt tartják fontosnak, hogy színpadot biztosítsanak az új daraboknak, de a szerzők egyenesen megrendelésre, sőt adott együttesekre írják műveiket, a szerepeket már megalkotásuk során is meghatározott színészeknek szánják. A belgrádi költő, forgatókönyvíró és dramaturg, Milena Marković (1974) például az újvidéki Szerb Nemzeti Színház (Srpsko Narodno Pozorište) felkérésére írta meg a *Hajó bábuknak* (Brodic za lutke, 2004) című művét, melynek főszerepét minden bizonnyal eleve Jasna Buričićnek, az egyik legjelentősebb szerb színésznőnek szánta. A szereplők felsorolásánál az első hét női szerep után azt a szerzői megjegyzést olvashatjuk, hogy mindegyiküket – a kislánytól a kiégett nőig – ugyanannak a színésznőnek kell játszania. A darab azt kísérli meg bemutatni, hogyan viselkednek e nők rendkívüli élethelyzetekben, melyek mintha a mesék és valóság határán játszódnának, egy olyan világban, ahol a legtragikusabb helyzetek tetőpontján bármikor feltűnhet Jancsi és Juliska, egy medvecsalád vagy Hófehérke néhány törpéje társaságában. A tragikum és a komikum egyszerre lép működésbe a mesék teljes demisztifikációja által.

Marković, aki fellépésével időrendben elsőként követte Biljana Srbljanovićot, különleges szenzibilitású szerző. Beszédmódját a nyers kegyetlenség és a gyengéd közvetlenség egyaránt jellemzi. Drámáiban nem él hangzatos közhelyekkel, nem vonzzák a sallangok. Szikár, de mégis poétikus nyelvvel formál borzongató jeleket. Ahogy Snežana Miletic írja, művei „mentesek a szalonanarchizmustól, amely nem is annyira az új szerb drámákból árad, mint inkább azok szövegolvastataiból, akik ezek rendezésére vállalkoznak” (MILETIĆ 2007, 39). Diplomamunkája, az újbelgrádi panelrengetegek életét bemutató *Pavilonok, avagy hová megyek, honnan jövök és mi van vacsorára* (Paviljoni, ili kuda idem, odakle dolazim i šta ima za večeru, 2000) különdíjat kapott a bécsi Theater m.b.H.-nak a posztjugoszláv térségében élő szerzők számára kiírt drámapályázatán. Ősbemutatója egy

évvel később, a belgrádi Jugoszláv Drámai Színházban (Jugoslovensko dramsko pozorište) volt, és még ugyanebben az évben szerepelt a Sterija Játékokon (Sterijino pozorje), Szerbia legrangosabb színházi fesztiválján. Ez utóbbi változatot a macedón Szlobodan Unkovszki állította színpadra a szkopjei Macedón Nemzeti Színház társulatával.

A *Simeon, a talált gyermek* (Nahod Simeon, 2006) című darab az újvidéki Szerb Nemzeti Színháznak és a Sterija Játékoknak a megrendelésére készült a Madách-kortárs Jovan Sterija Popović azonos című, népköltészeti gyökerű drámája nyomán. E művel Marković olyan modern hőseposzt alkotott meg, amely forráshoz híven szerelemről, szenvedélyről, bűnről és szenvedésről szól, de sokkal kétségbeejtőbb és kegyetlenebb annál. Az ősbemutatót a legendás szlovén rendező, Tomi Janežič állította színpadra.

Srbljanović és Marković munkássága joggal tekinthető az új szerb drámaírás olyan alappilléreinek, melyekre biztonsággal építhetnek a fiatal alkotók, akik közül többen is Srbljanović-tanítványok voltak. Milena Bogavac (1982) *Kedves papa* (Dragi tata, 2003) című drámája a már említett NADA projektum workshopjai során jött létre. Szinte azonnal lefordították angol nyelvre, és különböző fesztiválokban Londonban, New Yorkban és Avignonban is felolvasták. Ősbemutatója a belgrádi Jugoszláv Drámai Színházban volt 2006-ban, majd angol átírat is készült belőle egy nagy-britanniai színház számára.<sup>3</sup> Az író nővérel, a rendező Jelena Bogavaccal együtt alapította meg a DMS (Drama Mental Studio) nevű belgrádi társulatot, mely aztán több drámáját is bemutatta. *Vörös (szex és következmények)* (Crvena [sex i posledice], 2002) című szövege az abortusz és a testiség témaköreire keresztül fogalmaz a szerbiai nők helyzetéről, erőszakról és kizsákmányolásról. *North Force* (North Force, 2003) című drámája, melynek műfaji megjelölése „tragédia elvitelre”, a belgrádi Crvena Zvezda futballcsapat hírhedt ultrái között játszódik.

Bogavac legújabb darabjaiban már hangsúlyosabban tematizálja a napi politikai folyamatokat. A *Szerbiai elkerülő* (Bajpas Srbija, 2017) című dokumentumdráma, az évtizedek óta megoldatlan Koszovó-kérdés ürügyén beszél az országban egyre nagyobb teret nyerő nacionalizmusról és patriotizmusról. A *Jami körzet* (Jami distrikt, 2017) pedig – mely az utóbbi évek egyik legnagyobb színházi szenzációja volt – Kokan Mladenović rendezésében hét díjat nyert a 63. Sterija Játékokon, köztük a legjobb új szöveg díját is.<sup>4</sup> Az áldokumentarista dráma alaphelyzete szerint egy Szerbia, Horvátország és Bosznia-Hercegovina hármashatárán fekvő faluban a régészek egy őskori település maradványaira bukkannak, s kiderül, hogy a

<sup>3</sup> Az adaptációt Alex Chisholm és Mark Catley készítette a West Yorkshire Playhouse (Leeds, Anglia) számára.

<sup>4</sup> Az előadás létrehozásának érdekében együttműködő szerbiai és montenegrói színházak mellett a szegedi MASZK Egyesület is koprodukciós partnerként volt jelen.

homo sapiens jóval idősebb, mint a tudósok korábban hitték. Egy sor abszurd elmélet üti fel a fejét arról, melyik balkáni nemzethez tartozik a feltárt terület, azaz melyikük a legősibb. Hamarosan háború robban ki, amibe a világ nagyhatalmai is bekapcsolódnak. Bár a harcokban a falu elpusztul, a békekötést követően nagy multicégek a világ legnagyobb tudományos vidámparkját építik meg a helyén, a túlélők pedig ősemberjelmezben játsszák el a turistáknak a valamikori település lakóit.

Egy másik Srbljanović-tanítvány, Maja Pelević (1981) szövegeiben elsősorban olyan kérdéseket feszeget, melyek a modern információs társadalomban élő ember identitásvesztését és identitáskeresését tematizálják. Szereplői gyakran névtelenek, olykor csak egyes szám harmadik személyű névmások (on, ona) jelölik őket. *Belgrád–Berlin* (Beograd–Berlin, 2005)<sup>5</sup> című diplomamunkája két ilyen névtelen alak, egy fiú és egy lány tömondatokra szorítóköző dialógusa egy nemzetközi vonatút alatt, melyet olykor belső monológjaik, önvallomásaik szakítanak meg. *Üresjárat* (Ler, 2005)<sup>6</sup> című darabjának beszélői 17 és 24 év közötti fiatalok, közeük az éjszakai szórakozóhelyek világa, roncsolt nyelvük anglicizmusokkal terhelt. A Sterija-díjjal jutalmazott *Narancsbőr* (Pomorandžina kora, 2006)<sup>7</sup> című drámájában, melyet magyarul az Újvidéki Színház mutatott be 2009-ben, a reklámok és hamis ideálok illúziói között vergődő nők dilemmáit, valamint a média-fogyasztás feletti kontroll, a kritikai hozzáállás lehetséges módozatait kutatja. E darabot a belgrádi Atelje 212 színházban több mint kétszáz alkalommal játszották, a posztjugoszláv térség minden országában és több németországi színházban is műsorra tűzték. A fenti három szöveg szerb és angol nyelvű változatait tartalmazó kötet 2006-ban jelent meg.

Pelević az utóbbi években több performatív akció és politikai színházi projekt társszerzője volt. 2012-ben Milan Marković (1978) drámaíróval egy éven belül csatlakoztak a hét legnagyobb szerbiai párthoz annak érdekében, hogy bizonyítsák, hogy a művészeti szférában a párttagság kínálja a legkönnyebb utat egy munkahely megszerzéséhez. Pelević és Marković ezután *Eszme, Stratégia, Haladás* címmel egy olyan programszöveget juttatott el a pártok vezetőinek, melyben azt taglalták, milyen módszerekkel bővíthetnék szavazóbázisukat. E szöveg azonban Joseph Goebbels náci propagandaminiszter 1928-as, *Tudás és propaganda* című beszédén alapult, sőt valójában mindössze annyiban tért el tőle, hogy a nemzeti-szocializmus szót demokráciára, a propagandát politikai marketingre, Hitler ne-

<sup>5</sup> A *Belgrád–Berlin* angol fordítása elérhető: <http://www.nova-drama.org.rs/maja-pelevic-2/> Letöltés: 2020. 09. 10.

<sup>6</sup> Az *Üresjárat* angol fordítása elérhető: <http://www.nova-drama.org.rs/maja-pelevic-2/> Letöltés: 2020. 09. 10.

<sup>7</sup> A *Narancsbőr* angol fordítása elérhető: <http://www.nova-drama.org.rs/maja-pelevic-2/> Letöltés: 2020. 09. 10.

vét pedig az aktuális párt vezetőjének nevére cserélték. Goebbels szövege olyan sikereket aratott, hogy a két drámaíró – akik egyébként nem is titkolták saját személyazonosságukat – hamar a pártok kulturális tanácsaiba kerültek, sőt felterjesztették őket Belgrád legprominensebb színházainak vezetői pozícióira. Később *Ők élnek* (Oni žive, 2012) címmel dokumentumdrámát írtak az esetről a párt-politikusokkal folytatott beszélgetéseik alapján. A szöveget eredetileg a Jugoszláv Drámai Színházban olvasták volna fel, de a vezetőség két nappal a bemutatás előtt az eseményt annak „provokatív jellegére és művészi irrelevanciájára” hivatkozva lemondta.<sup>8</sup> A drámát végül az Ifjúsági Otthon (Dom Omladine) nevű művelődési központban olvasták fel 2012 áprilisában.<sup>9</sup> A *Szabadság: a legdrágább kapitalista szó* (Sloboda je najskuplja kapitalistička reč, 2016) című áldokumentumdráma ősbemutatója a belgrádi Bitef Színházban volt. Pelević e szöveget egy másik aktívista szellemű drámaírónóval, Olga Dimitrijevićtyel (1984) együtt jegyzi. A szöveg az alkotók egy észak-koreai kirándulását elbeszélő személyes úti beszámoló, melyben végül teljesen elmosódnak a valóság és a fikció határvonalai. A két szerző – akik előadóként és rendezőként is részt vettek a projektben – ezúttal is arra keresték a választ, hogy mit jelent a szabadság egy propaganda által manipulált társadalomban.

Vuk Bošković (1989) a háború előtt született drámaíró-generáció legfiatalabb tagja. *Új kor* (Novo doba, 2017) című darabjában mozaikszerűen, de mégis átfogó módon tematizálja a jelenleg domináns társadalmi és politikai áramlatokat, kríziseket. Foglalkozik a privatizáció és a szürkegazdaság problémáival, az érinthetetlen iparmágnások ügyleteivel, a napi politika manipulációival, a háború utáni traumákkal, valamint a be- és kivándorlás európai szintű kérdéseivel is.

A fenti példákból jól látszik, hogy a kortárs szerb drámaírók szoros együttműködésben dolgoznak együtt a Balkán-régió színházaival. S bár az így létrejött szövegekkel többnyire a színházi alkotók interpretációi nyomán találkozhat először a nagyközönség, e drámák később rendszeresen megjelennek nyomtatásban is. Az elmúlt évtizedek egyik legfontosabb vállalkozása ezen a téren az *Újabb szerb drámák antológiája* (Antologija novije srpske drame) című kétkötetes válogatás, mely 1995 és 2005 között létrejött szövegeket tartalmaz. Az első kiadvány a *Halál előtt-i ifjúság* (Predsmrtna mladost, 2006), a második a *Történelem & illúzió* (Istorija & iluzija, 2007) alcímet viseli. Mindkettő a Sterija Játékok gondozásában jelent meg. Míg az utóbbi a hetvenes és nyolcvanas években jelentkező szerzők legfrissebb szövegeiből, az előbbi az 1970 és 1982 között született generáció drámáiból

<sup>8</sup> A projekt teljes dokumentációja megtalálható angol nyelven: [www.theyliveonline.wordpress.com](http://www.theyliveonline.wordpress.com) Letöltés: 2020. 09. 10.

<sup>9</sup> A felolvasószínházi produkció angol feliratozással, teljes terjedelmében elérhető: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=1066&v=osH\\_IBZRNtM&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=1066&v=osH_IBZRNtM&feature=emb_logo) Letöltés: 2020. 09. 10.

válogat, így adva teljesebb képet az egymást követő írónemzedékek megváltozó tematikus hálóirol és dramaturgiai stratégiáiról. Biljana Srbljanović, Milena Marković, Milena Bogavac és Maja Pelević egy-egy darabja mellett ott van még a kötetben Dimitrije Vojnov (1981) szövege, a Kurt Cobain utolsó napjait feldolgozó *Nagy fehér összeesküvés* (Velika bela zavera, 2004), Uglješa Šajtinac (1971) kiváló generációs láttelele, a *Huddersfield* (Hadersfeld, 2001), és Filip Vujošević (1977) számítógépes játékfüggő tinédzserekről és a sportfogadóirodák vonzásában élő szüleikről szóló *Hálfájf* (Halflajf, 2004). Érdemes megjegyeznünk, hogy mind a hét szerző a belgrádi Drámai Művészetek Karának dramaturg tanszakán végzett. Pelević, Bogavac, Vojnov és Vujošević évfolyamtársak voltak (JEZERKIĆ–JOVANOVIĆ 2006, 5). Az említett szakon a diplomaszerezés feltétele egyébként egy színdarab megírása, a legjobb diplomamunka szerzőjének pedig minden évben odaítélik a Slobodan Selenić drámaíróról és egyetemi tanárról elnevezett díjat.

Ahogy már korábban szó esett róla, az újvidéki székhelyű Sterija Játékok igazgatóbizottsága is díjakkal és felkérésekkel ösztönzi a fiatal szerzőket. Emellett saját, 1965 óta évente három alkalommal megjelenő folyóiratukban, a *Scenában* is rendszeresen közölnek új szövegeket. Az 1976-ban alapított Szerbiai Drámaírók Egyesülete (Udruženje dramskih pisaca Srbije)<sup>10</sup> is megjelenteti négyhavi folyóiratait. Míg a *Drama* című lap történeti és elméleti szövegeket közöl, a *Savremene srpska drama* (Kortárs szerb dráma) a legfrissebb darabokat adja közre. A szervezet minden évben kiír egy Branislav Nušić drámaíróról elnevezett drámapályázatot is. Az éves Sterija Játékok legjobb új szövegéért járó Sterija-díj mellett pedig a 2005-ben alapított Borislav Mihajlović Mihiz-díj az ország legrangosabb drámaíróknak járó elismerése.

Egyértelmű, hogy az elmúlt évek szerb drámairodalmát női szerzők darabjai határozták meg a legmarkánsabban. Munkásságuk, társadalmi szerepvállalásuk és sajátos esztétikájuk feldolgozásának igényével jelent meg a *Nők, dráma és teljesítmény: posztszocializmus és posztfeminizmus között* (Žene, drama i izvedba: između post-socijalizma i post-feminizma, 2015) című tanulmánykötet. A legújabb írógeneráció drámái erős műfaji hibriditást mutatnak, tematikailag rendkívül heterogének, és nem beszélhetünk domináns dramaturgiai modellekről sem. E társadalmi szempontból elkötelezett szerzők – akik a párbeszéd érdekében a provokációtól sem riadnak vissza – egyre hatékonyabban reflektálnak a kortárs balkáni valóság legalapvetőbb kérdéseire.

<sup>10</sup> Megalakulásakor természetesen Jugoszláv Drámaírók Egyesülete (Udruženja jugoslovenskih dramskih autora) volt a szervezet neve.

## Bibliográfia

- ČALE FELDMAN, Lada (szerk.) (2015), *Žene, drama i izvedba: između post-socijalizma i post-feminizma*, Beograd, Orion Art.
- ĆIRIĆ, Sonja (2005), Ožiljci na svima. Intervju: Biljana Srbljanović, *Vreme*, 2005. 05. 05. <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=414830> Letöltés: 2020. 09. 10.
- DAVID, Filip (2000), Remény és reménytelenség. Vázlat a mai szerb irodalomról, RADICS Viktória (ford.), *Népszabadság* 2000. 08. 26., 29.
- JEZERKIĆ, Vesna – JOVANOVIĆ, SVETISLAV (szerk.) (2006), *Predsmrtna mladost – Antologija najnovije srpske drame (1995–2005) I.*, Novi Sad, Sterijino pozorje.
- LEDERER, Ana (1995), Hrvatska drama na kraju ovog stoljeća, in DAMJANOVIĆ, Stjepan – NEMEC, Krešimir (szerk.), *Prvi hrvatski slavistički kongres: zbornik sažetaka i nacрта*. Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, 21–26.
- LEDERER, Ana (2000), Hrvatska drama i kazalište u devedesetim godinama, in HEĆIMOVIĆ, Branko (szerk.), *Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost*. Zagreb–Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, 246–252.
- MEDENICA, Ivan (2007), Evropa ovde, *Vreme* 2007. 05. 03. <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=497029> Letöltés: 2020. 09. 10.
- MILETIĆ, Snežana (2007), Ahová lehet, drámát ültess!, VÉKÁS Éva (ford.), *Híd* 2007/3., 37–42.
- OSTERMAJER, Tomas (2007), Reč Tomasa Ostermajera o laureatu. 29. april 2007. Solun: Glas Druge Evrope, GRUJIĆ, Jelena (prev.), *Vreme* 2007. 05. 03. <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=497029> Letöltés: 2020. 09. 10.
- SENKER, Boris (2001), *Hrestomatija novije hrvatske drame* (II. kötet, 1945–1995), Zagreb, Disput, 32.
- TROJAN, Ivan (2012) Tranzit. Válogatás a kortárs horvát drámatermésből, MEDVE A. Zoltán (ford.), in TROJAN, Ivan (szerk.), *Tranzit. Kortárs horvát drámák antológiája*, Pécs, Jelenkor, 5–11.
- WALKÓ Ádám (2013), Megkeseredve az átmenetben. A kortárs horvát dráma, *Szépírodalmi Figyelő* 2013/5, 66–70.

## A multifunkcionális szerzőség

A posztdramatikus színház hatása a német nyelvű drámaíráásra

A kortárs német színház, bár látszólag játékközpontú fordulatával kerül az európai fesztiválok műsorára, erősen tartja dramatikus hagyományait. Drámaírást, pontosabban kreatív írást német nyelvterületen működő<sup>1</sup> állami felsőoktatási intézményben számos helyen lehet tanulni kutatásunk idején. Bécsben az Universität für Angewandte Kunst „Sprachkunst”, azaz „beszédművészet” szakán, Bielben a Schweizerisches Literaturinstitutban, Hildesheimban BA képzésben a „Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus” (kreatív írás és kulturzsurnalisztika), MA szinten pedig „Literarisches Schreiben” (irodalmi írás) szakon, Kölnben az Universität zu Köln „Theorien und Praxen des professionellen Schreiben” (a professzionális írás elméletei és gyakorlatai) szakján, Lipcsében a Deutsches Literaturinstitut Leipzigben és a berlini Universität der Künsten válhat valaki drámaíróvá. Tanulmányunkban ezt, a drámaírói felkészülésben rejlő színházi játékkonceptiót vizsgáljuk meg.

### A német drámaíróképzés és kortárs drámafesztiválok

A berlini Művészeti Egyetemen a német egyesítés, a Wiedervereinigung évében, 1990-ben indult az első „*Szenisches Schreiben*” (színpadi írás) évfolyam. Ez egy önálló, nyolc szemeszteres képzés, mely kifejezetten színpadi szövegek írására tanít, és mint ilyen, egyedülálló az egész német nyelvű felsőoktatásban. A szakot két évente indítják el, és 10 főnél többet nem vesznek fel. A szak célkitűzéséről az egyetem honlapján ez olvasható: „John von Düffel és Paul Brodowsky vezetése alatt a színpadi írás szak konstruktív és folyamatos műhelymunkát nyújt saját szövegek megírásának. A szemináriumok a drámatechnika, az analitikus dramaturgia, a színháztörténet, az előadáselemzés és a rokon művészetek, mint például

<sup>1</sup>A német ajkú színházi terület az egyik legnagyobb Európában a körülbelül 100 milliós kiterjedésével. Három ország német nyelvű színházait szokás idevenni: Ausztria, Németország, Svájc. A következőkben a német jelző alatt ezen három ország német ajkú színjátszását kell érteni.

a hangjáték és a film területéről kínálnak példákat, számtalan, a színészi munkáról és rendezésről szóló workshop segíti a munkát, miként ezt szolgálja a kooperáció a többi szakkal, más főiskolával és a professzionális színházzal.”<sup>2</sup> Az elmúlt három évtizedben végzett tizenöt évfolyamon olyan, mára már a német kortárs színházi írást meghatározó színpadi szerzők kerültek ki, mint Thomas Köck (2016), Rebekka Kricheldorf (2002), Dirk Laucke (2008), Dea Loher (1994), Marius von Mayenburg (1998), Bonn Park (2014), Marianna Salzman (2012), Nis-Momme Stockmann (2012).

Lényeges mozzanat, hogy amikor John von Düffel 2009-ben kinevezik a Szenisches Schreiben professzorának, ő éppen a berlini Deutsches Theater dramaturgia is (ahova Ulrich Khuonnal intendánssal érkezett a hamburgi Thalia Theaterből). John von Düffel jó érzékkel összekötötte a két munkahelyét, és a Deutsches Theater Kammerspiele nevű játszóhelye hamarosan a kortárs dráma és a Szenisches Schreiben hallgatóinak bemutatóhelye lett, számtalan ősbemutató jött létre a színházban. A szak az oktatás iskolaszerű rendje mellett azonnal lehetőséget biztosít a hallgatók frissen készült szövegeinek kőszínházi bemutatására, s ez sok esetben karrierjük elindítását is jelenti.

A Deutsches Theater több formában támogatja a kortárs drámaírást. 2009 óta minden évben megrendezik az *Autorentheatertage* (szerzői színházi napok) nevű közel kéthetes színházi fesztivált, melynek egyik része az adott évadban a német nyelvű színpadokon bemutatott ősbemutatókból rendezett mustra általában tíz válogatott előadással. Emellett évente meghirdetik a *Stückwettbewerb* (darabversenyt), amely egy nyílt drámapályázat, amelyen bárki indulhat színpadi szöveggel. A benyújtott drámákból hármat bemutatnak a *Lange Nacht der Autorinnen* (Szerzők hosszú éjszakája) című rendezvényen, majd az ezt követő évadban a Deutsches Theater és két másik színház műsorára is tűzi. (Nem mellékes, hogy a kiválasztott alkotók 10 000 eurós díjazásban részesülnek.) Ez a drámaverseny egyre népszerűbb, a 2021-es kiírásra rekordszámú, 212 színpadi alkotás érkezett be.

Német nyelvterületen egyébként hagyománya van a nyílt drámaversenyeknek, érdekes végignézni, melyik mire szakosodott, s milyen eredményeket érnek el. Az egyik legnevesebb színházi fesztivál, a *Theatertreffen*nek 1978 óta része a *Stückemarkt*. A *Darabvásár* egy nyílt nemzetközi, de német nyelvű drámapályázat, ahol a zsűri a beérkezett művekből ötöt választ ki, és ezek a *Theatertreffen* részeként különböző módokon (pl. vendégjáték, felolvasás, performansz, helyspecifikus-esemény) bemutatásra kerülnek. De két évvel korábbi nála a *Mühlheimer Theatertage* „*Stücke*” (Mühlheimi színházi napok „Darabok”) fesztivál, melyet minden színházi évad végén megrendeznek, s ahol egy színházi emberekből, dramaturgokból és kritikusokból álló zsűri olyan előadásokat válogat a programba, melyek kortárs

<sup>2</sup> <https://www.udk-berlin.de/studium/szenisches-schreiben/studieninteressierte/> (saját fordítás)



szövegeken alapulnak, lehetőleg ősbemutatók. Ezen a fesztiválon a legjobb dráma díja 2019 óta 15 000 euróval jár, emellett egy közönségdíj, illetve a Mühlheimer KinderStückePreis (Mühlheimi GyerekDarabDíj) is kiemelten, 10 000 euróval honorálja a szerzőket. A Mühlheimer Dramatikerpreis nevű fődíjat eddig olyan drámaírók kapták meg (többek között), mint Peter Handke (2012), Elfriede Jelinek (2002, 2004, 2009, 2011), Thomas Köck (2018, 2019), Franz Xaver Kroetz (1976), Dea Loher (1998, 2008), Heiner Müller (1979), Ewald Palmetshofer (2015), René Pollesch (2001, 2006), Rimini Protokoll (2007), Roland Schimmelpfennig (2010), Werner Schwab (1992), Botho Strauss (1982), George Tabori (1983, 1990).

Érdemes megemlíteni, hiszen így látszik a német drámairodalmat inspiráló kulturális közeg kiterjedése, hogy 1984 óta létezik a *Heidelberger Stückemarkt* (Heidelbergi darabvásár), a kortárs drámák tíznapos színházi fesztiválja. Itt az új drámaszövegek felolvasásával és pódiumbeszélgetésekkel teszik ismertté az alkotásokat. A fesztivál részeként minden évben meghívják egy országot, melynek kortárs drámairodalmát és színházi gyakorlatát mutatják be. A fesztiválon szereplő előadásokat díjazták, külön a kortárs előadásokat és az ifjúsági előadásokat, és létrehozta egy szerzői díjat is 12 000 euró összegben, melyet a felolvasásra kiválasztott darabok között osztanak szét.

Hangsúlyozni érdemes, hogy a drámaírói versenyek igen inspiráló pénzdíjain túl több szakmai díjjal is elismerik a drámaírás művészetét. A legnagyobb híré színházi szaklap, a *Theater Heute* kritikusai minden évadban kiválasztják a legjobb drámát és *Nachwuchsautor*-ját is (utánpótlás író). Mindemellett a 2000-es alapítású, legnagyobb presztízsű osztrák színházi díjnak, a *Nestroy-Theaterpreis*-nek is megalapították a szerzői díj kategóriáját. Ismert még a kaiserslauterni Pfalztheater összetett kezdeményezése: ők 1993 óta minden második évben kiosztják az Else Lasker Schüller írónőről elnevezett drámaírói díjat (*Else-Lasker-Schüler-Dramatikerpreis*), melynek van egy szakmabeli zsűri megítélte, életmű-egészekre vonatkozó fődíj része 10 000 euró dotációval (például megkapta Sibylle Berg 2016, Peter Handke 2014, Elfriede Jelinek 2003, Dea Loher 2005, Ewald Palmetshofer 2018, René Pollesch 2012, Roland Schimmelpfennig 2010), de emellett egy nyílt drámapályázat is az esemény része, melynek az első három helyezettjét díjazták.

Németországban az egyesítés után tehát nemcsak a képzések, fesztiválok és a drámaírói versenyek segítik a kortárs drámaírást, hanem a házisz szerzői rendszer megtartása is. Közismert tény, hogy Friedrich Schiller volt az első intézményesített házi szerző 1782-ben a mannheimi színháznál. Ez a hagyomány a mai napig több színházban is kiválóan működik: a színház leszerződött egy író (vagy több) évadra, aki a társulat tagja lesz havi fizetéssel. A házi szerzőség hosszabb együttműködésre is kiterjedhet. Erre példa Marius von Mayenburg esete, aki a berlini Schaubühne am Lehniner Platz házisz szerzője volt, és a mai napig szoros alkotói kapcsolatban áll a színházzal szerzőként, fordítóként, dramaturgként és

rendezőként. Hasonló, schilleri értelemben vett háziszzerző Mariann Salzman, aki 2014 óta a berlini Maxim Gorki Theaterben ír, mindeközben évekig a színház Studio R nevű játszóhelyének művészeti vezetője is volt. A német játéktörténet része, hogy a színházak hagyományosan alkalmaznak házi szerzőket. A Schillerrel kiemelkedő gyakorlatot kivívó, már említett mannheimi Nationaltheater intézményében az 1996/1997-es évadtól elevenítették fel a házi szerző hagyományát. Azóta minden évadban pályáztatás útján kiválasztanak egy háziszzerzőt, akinek az íráson kívül a reprezentálás is feladata. Bevált gyakorlat, hogy a legkiválóbb szerzők vándorolnak, több intézményhez is tartoznak, több társulatra is írnak: Ewald Palmethofer a 2007/2008-as évadban a bécsi Schauspielhaus, majd 2010/2011-es évadban a mannheimi Nationaltheater drámaírója, Philipp Löhle 2008 és 2010 között a berlini Maxim Gorki Theater, majd a 2011/2012-es évadban a mannheimi Nationaltheater, a 2012/2013-as évadban a mainzi Staatstheater, 2018/2019-es évadtól pedig a nürnbergi Staatstheater házi szerzője volt.

Látható tehát, hogy a német nyelvterületen mind a színházak, mind az állam részéről erőteljesen támogatott a kortárs drámaírás a képzéstől a tehetséggondozáson át a díjazásokig és az állandó megrendelésekig, ennek köszönhető a német kortárs dráma folyamatos jelenléte a színpadokon szerte Európában. Az állami és magánforrásokból érkező kulturális szubvenció következtében a drámaíró státusza elismerést nyert, és feltűnően nagy számban olvashatunk kifejezetten csak színpadi szövegek írásával foglalkozó szerzőktől alkotásokat.

Ehhez az írást élénkítő akciósorozatokhoz tegyük hozzá azt a gyakorlatot, hogy az ekként létrejövő kortárs színpadi szövegek rendre megtalálják saját kiadóikat. Az S. Fischer Verlag minden évben megjelenteti az év „aktuális darabjait” a *Theater Theater* című kötetekben (hasonlóan a nyolcvanas években sikerének csúcán lévő magyar *Rivaldához*, csak itt külföldi darabok is szerepelnek német fordításban). A legnagyobb színházi szakmai kiadó, a *Theater der Zeit* folyóiratának minden számát nyomtatott drámamelléklettel hozza ki, illetve ugyanezen kiadó gondozásában a *Dialog* nevű könyvsorozatában jelennek meg szerzői vagy tematikus drámakötetek. De a *Theater der Zeit* a drámaírás elméleti irodalmával is foglalkozik, rendszeresen jelennek meg a kortárs színházat elemző kötetei is, közülük a *Recherchen* (Kutatások) sorozat kiemelkedő. A legutolsó, 2020-as kiadású *TogetherText* (NISSEN-RIZVANI, Karin, SCHAFER, Martin Jörg, 2020) című kötetük a 21. századi színházi szövegek létrejöttét vizsgálja két szempontból: egyrészt az intézményi befolyás színháztörténeti perspektíváját, másrészt a próbák alatt létrejött szövegek létformáját keresik.

## A giesseni iskola

A német színházi képzés hagyományosan merev diszciplínákra osztja az oktatást, elválasztja egymástól a díszlettervezőt, a dramaturgot, a színészt, a színháztudóst, a rendezőt és kutatásunk esetében a releváns ágenszt, a drámaírózt. Az oktatás történetében erős poroszos vonást mutat az egymástól szeparáltan tanított szakmák pedagógiai portfóliója, mintha nem is együttműködő, azonos területen és anyagon dolgozó alkotóművészek képzéséről lenne szó. Ezzel a képzési hagyománnyal szemben építette fel Andrzej Wirth 1982-ben a gießeni Justus Liebig Universitát kereteiben az *Institut für Angewandte Theaterwissenschaft* (alkalmazott színháztudományi intézet) intézményét. A nyolcvanas években német nyelvterületen már több színháztudományi (Theaterwissenschaft) szak működött, többek között Bécsben, Berlinben, Bernben, Frankfurtban, Münchenben. Az itt végző hallgatók tanulmányaik után általában kutatóként, kritikusként, dramaturgként, rendezőként helyezkedtek el, de van olyan drámaíró is (például Ewald Palmetshofer), aki színháztudományi szakot végzett.

Alkalmazott színháztudomány szak azonban nyelvileg és gondolatilag is különös képződmény, kísérlet a (színházi) tudomány és a gyakorlat összekötésére.

Wirth „nagyszabású célja az volt, hogy a színház elméletét és gyakorlatát integrálja, hogy újfajta színházcsinálókat és színháztudósokat teremtsen, akikben a brechti művész, mint tudós, illetve a tudós, mint művész utópia összekötődik az amerikai hetvenes évek esztétikájával, amely szerint a színpad szcenikai folyamatok helye, az esztétikai észlelést in actu elemezi és a nézőket az előadás co-producereivé teszi” (FINTER 2012, 22).

Ez annyira jól sikerült, hogy a szak mára már fogalommá vált unikális mivolta és az itt végzett színházcsinálók tehetsége miatt, és a német színházi szakzsargonban ma már csak *Gießener Schule* (gießeni iskolaként) hivatkoznak rá. De a gießeni képzés nem csak a színházi elmélet és gyakorlat összefonódása miatt egyedülálló, hanem azért, mert a hagyományos képzési rendszerrel szemben egy más struktúrában gondolkodik, melyről az intézetet 2003 és 2011 között vezető Heiner Goebbels ezt írja:

„Nálunk nincsenek osztálystruktúrák. Nálunk összekeveredik minden évfolyam a projektekben és a sok szemináriumban, így a hallgatók egymástól elég sokat tanulnak. Tanulnak egymástól a közös projekteken, ahol a felsőbb szemeszterek hallgatói a kezdőkkel dolgoznak együtt. Ennek az oka abban rejlik, hogy a felvételizők eléggé különböző előképzettséggel jönnek; korban is nagy köztük a távolság” (GOEBBELS 2012, 155).

Az alkalmazott színháztudományi intézetnek négy professzorátusa van: egy elméleti (jelenleg Gerald Siegmund), egy gyakorlati (jelenleg Xavier Le Roy), egy koreográfia és performance (jelenleg Bojana Kunst) és egy vendégprofesszorátus, melyre szemeszterenként más-más alkotókat hívnak meg. Erről a szakról ugyan nem lehet azt mondani, hogy drámaírókat képeznek, netalán rendező vagy színészképzés folya a kereteiben, azt azonban igen, hogy azt a szabadságot adja a hallgatóknak, hogy a színház elméletét és gyakorlatát együtt és egy időben megismerve eldönthessék, a tanulmányaik befejeztével melyik irányba indulnak tovább.

„Az Angewandte Theaterwissenschaft szakról nemcsak egy-egy esztétikai áramlatba nehezen beilleszthető színházcsinálók jöttek ki, hanem számos operadramaturg és -rendező, filmkészítők és videoművészek, fesztiváligazgatók és kurátorok, kiadóalapítók, tudósok, akik ma itthoni és külföldi egyetemeken kutatnak és tanítanak” (FINTER 2012, 26).

Ez a képzési rendszer valójában sokkal közelebb áll a színházi gyakorlathoz, hiszen különböző korú és szakmájú emberek dolgoznak közösen egy célért, az előadásért. A szak végzett hallgatóit nézve az újraegyesítésig (mikor a gyakorlati professzorátust Andrzej Wirth és az elméleti professzorátust Hans-Thies Lehmann látta el) leginkább a klasszikus értelemben véve szövegekkel foglalkozó emberek, színháztudósok és írók kerültek ki, akik közül az egyik legismertebb név René Pollesché, aki 1989-ben végzett, és többek között olyan vendégprofesszoroktól tanulhatott, mint Heiner Müller, Georg Tabori és Robert Wilson. Pollesch mára a kortárs német drámaírás és színjátszás egyik legmeghatározóbb alakja, a 2021/2022-es évadtól a berlini Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz intendánsa. Drámaszövegeiben gyakran használ színházelméleti reflexiókat, legtöbbször Brechtől idéz, filozófiai téziseket, talált szövegeket, mindezeket egy leginkább epikus narráció tartja egyben. Legtöbb dramatikus szövege megjelent nyomtatásban, de színpadra más nem viheti, más nem rendezheti. Ez a hozzáállás új perspektívát tár a drámai szövegről való gondolkodás elé. A hagyományos dráma célja egy minél jobb szöveg létrehozása, melyet aztán minél többféle rendezői interpretációban előadhatnak különböző színházak. Ma már több német alkotó követi Pollesch gyakorlatát (például Falk Richter, Milo Rau, Bonn Park), de a független magyar színház szcénában is egyre gyakoribb jelenség ez a színházcsinálói szándék (például Kárpáti Péter, Kelemen Kristóf, Pintér Béla, Székely Rozália előadói-író-rendezői gyakorlata). A gießeni iskola egyik célkitűzése ilyen, Pollesch-féle multifunkcionális színházi alkotók képzése.

A kilencvenes évek elején Gießenben a gyakorlati professzor Heiner Goebbels, az elméleti professzor Helga Finter, az akkor végzett hallgatók ezt a drámaírói multifunkcionalitást erősítik. Az írók egyszerre szerzői, rendezői és előadói is az

előadásainak, ez elsősorban a *Gob Squad* és a *She She Pop* nevű formációkra jellemző. A pedagógiai helyzetet következményeit megvilágítja a gyakorlat, hogy a gieseni iskola hallgatói, tanulmányaik során, nem dolgoznak színészekkel, csak egymással, ezért több performatív csoport, író–rendező–performer kollektíva alakul a képzés éveiben. Például a három főből álló *Rimini Protokoll* társulat (Hilgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel) is Gießenben jött létre, s előadásai elsősorban arról nevezetesek, hogy nem színészek, hanem hétköznapi emberek szerepelnek bennük, sőt egyre többször szereplők nélküli, különböző technikai eszközök által közvetített előadást hoznak létre. A kísérletezés, a meglévő (színházi) határok szétfeszítése, kiterjesztése általánosan jellemző a gieseni iskolára és ez a professzorok kifejezett célja is. Goebbels erről ír:

„A színpadi projektek adják az első lehetőséget a csapatmunka kipróbálására, ami jellemző az intézet tanulóira, és az alumnik rendezői kollektívájára is gyakran érvényes. (...) A projektekben egyértelmű, hogy a közös munka nemcsak egy erőteljes intézménykritikai kérdés, hanem szociális kérdés, erkölcsi kérdés, az egymással és az anyaggal való bánásmód kérdése is” (MATZKE et al. 2012, 58–59).

## A kollektív drámaírás

A *Gob Squad*, a *Rimini Protokoll* és a *She She Pop* az utóbbi két évtizedben radikálisan alakítja a színházról való gondolkodást, kiszélesíti a színház fogalmát, kiterjeszti a határait, megkérdőjelez és megkérdőjelez sok mindent, még ha nem is mindenre találnak egzakt választ. A három együttes írók közössége, az eredeti értelmében a szónak, így az előadás–szövegek létrejötté hosszúságú procedúra, melynek központi magja a kiválasztott téma, ezt egy kutatási, majd egy megírási fázis követ, és a szöveg az előadás próbái során válik véglegessé.

A német kőszínházi struktúra férfiak dominálta hierarchikus szerkezet, amelynek a tetején az (általában rendező) intendants ül. Ezzel szemben az elemzett független kollektívák demokratikus, egyenlőségen alapuló színházi működést hoznak a német színházi életbe, melyben nincsen korbeltől, fajtól, nemi vagy szakmabeli megkülönböztetés. Erről Mieke Matzke a következőt nyilatkozta: „A magányos, férfi rendezőszöveg ideáját már támadják, és van egy erősödő elismerése az olyan kollektíváknak, mint mi” (POTTER 2019). Náluk tehát nem az egyéni karrier, a színházi ranglétrán való pozícióhajhászás a lényeg, hanem a közös alkotás öröme, ezért van a kollektívának egy nemtelen, több alkotót is magában foglaló neve, mely alatt az előadások futnak, még akkor is, ha a csoport összetétele fluid: egy-egy előadáson többen dolgoznak közösen, mint ahány performert adott esetben a színpadon látni lehet; és előadásról előadásra változhat, hogy mely performerek szerepelnek ép-

pen aznap. Az előadásaikban a különböző színházi szakmákat nem is lehet szétválasztani, hiszen ahogy a *Gob Squad* egyik tagja, Bastian Trost megfogalmazta: „a *Gob Squad* ereje abban van, hogy mindenki egyszerre drámaíró, performer, szerző és néző” (CZIRAK 2016, 182), de ugyanez olvasható a *Gob Squad* saját kiadású konceptuális dokumentumokat tartalmazó könyvében:

„A tradicionális színházban szokásos munkamegosztást és hierarchikus struktúrát teljesen visszautasítjuk: mi mindannyian egyszerre alanyai és tárgyai vagyunk a mi művészetünknek, rendezői és előadói a mi munkáinknak, amint kollektív szerzői, dízlettervezői és kellékesei is” (FREIBURG 2020, 15).

A *She She Pop* társulatot női hallgatók hozták létre 1993-ban Gießenben. Aenna Quinones erről így ír:

„Az 1990-es évek eleje volt, a fal leomlott, minden lehetségesnek tűnt. Ekkor nekifogott a gießeni Alkalmazott Színház tudományi Intézet néhány hallgatója, az időközben legendássá vált »posztdramatikus színházi káderképző« és a próbaszínpadon estélyiben, ragasztott szakállakkal a ZZ Top rockcsapat legjobb számait adta elő. Az egészet egy videó kísérte, amiben a szakállas előadók különböző nyilvános hétköznapi helyzetekben szakállas férfiakkal keverednek: sörözéskor a kocsmában, rockerek között a sétálóutcán, kutyasétáltatáskor a parkban. Mindez akkor történt, amikor a feminizmus messze nem volt olyan szalonképes, mint ma. Sokkal inkább következett ez a feminista perspektíva egy reakcióként a – főleg férfiak dominálta – munkafolyamatokra a gießeni intézetben” (BIRGFELD 2018, 114).

A *She She Pop* személyes, női szemszögből mutat be társadalmi jelenségeket, és egy teljesen újfajta szemléletmódot hoz a német színházi világba. A kiválasztott társadalmi jelenségeket gyakran ötvözik már meglévő művekkel, például a 2010-es *Testament* (Végrendelet) című előadásukban az idősekkel való bánásmód tematizálására Shakespeare *Lear királyának* szövegét és a saját személyes tapasztalataikat ötvözték a színpadon úgy, hogy ők előadóként a saját apáikkal játszottak együtt. Ehhez hasonló tematikájú előadás volt a 2014-es *Frühlingsopfer* (Tavaszi áldozat), melyben Sztravinszkij *Tavaszi áldozat* zenéje, a performerek jelenléte és az anyák vetített képe adta az előadás keretét.

A két írók alkotta társulat, a *Gob Squad* és a *She She Pop* elszerűtlenül ve gyít több műfajt, video- és hanginstallációkat az előadásaikban, gyakran nyúlnak a színpadon és a társadalomban tabunak számító, vagy csak áttételesen megfogalmazott, néha kellemetlen, ám széles közönségréteget érintő témákhoz. A *She She Pop* 2020-ban készített *Exploitation* című előadásának témája a változó kor, melyben nyíltan és meztelenül beszélnek a saját testi változásaikról, mert mint ahogy az előadás ajánlójában írják: „Ebben az évben a *She She Pop* minden tagja

50 év körüli lesz.”<sup>3</sup> Az előadás címe is nyelvi játék: a német Hexe (boszorkány) és az angol exploitation (kihasználás) szavak kombinációja, hiszen meztelenül állni a színpadon mind konkrét, mind átvitt értelemben állandó performatív elem a társulatban. Erről Quinones ezt írja: „Minden anyag lesz, a saját hétköznapiak is. Ezt alkalmanként félreértelmezik, mint autobiografikus színházat és az autenticitás bélyegével látják el. Valójában azonban a She She Popnál a saját életre való vonatkoztatás egy módszer, nem a téma. Arról van szó, ahogy René Pollesch hívja, a »hétköznapot az elmélettel megdolgozni«, tehát a saját hétköznapot elméletképessé tenni” (BIRGFELD 2018, 116).

### A feldolgozatlan keleti múlt

A kelet- és nyugatnémet múltat értelmező viszony, meglepő módon, nem igazán feldolgozott téma a német színpadon. Ugyan több film és sorozat is készült a keletiség témájáról, de az újraegyesítést meg- és átélt írókat saját jelenük nem foglalkoztatta, a kőszínházak pedig konferenciák és beszélgetések szervezésével letudták a jelenség feldolgozását. Ha dráma nem is, néhány dokumentarista, személyes történetet színpadra vivő előadás mégis készült erről az egész nemzetet érintő, a mai napig érezhető hatású fordulatról. Ezek az előadások érdekes mód (és nem véletlenül) főleg női alkotók által, női szemszögből mesélnek a NDK–NSZK múltáról.

Az argentin Lola Arias a berlini Gorki Theaterben 2016-ban rendezte az *Atlas des Kommunismus* (A kommunizmus atlasza) című előadását, melyben kilenc különböző korú és sorsú hétköznapi ember (közülük nyolc nő) mutatta be a kommunizmushoz való viszonyát. Legtöbbjük az előző rendszer átélője volt: egy színésznő, aki még a szocialista rendszerben szerepelt a Gorki színpadán; egy zsidó származású, a második világháború elől Ausztráliába menekülő, majd később a kommunizmusba vetett hite miatt önként a Stasiba belépő volt keletnémet kémnő; egy vietnami hölgy; egy keletnémet, rendszerellenes punkzenekar amatőr énekesnője, akit le is tartóztattak; Erich Honecker francia tolmácsa, és mellettük szerepeltek a rendszerváltás után született, újmarxista nézetű berliniek is. Nagy gonddal válogatták össze a performereket, így egy különös élettörténeteket, elég széles társadalmi réteget megmutató előadás született, mely a hétköznapi emberek saját történetén keresztül mutatta meg, milyen volt a kommunizmusban élni, milyen volt keletnémetként az újraegyesítést megtapasztalni. Az előadás a közelmúlt eseményeihez a jelenben megoldatlan problémákat kapcsolja, mindezt a fiatal vegán–queer berlini Y és Z generáció közegében.

<sup>3</sup> <https://www.hebbel-am-ufer.de/programm/pdetail/hexploitation/>

A She She Pop *Schubladen* (Fiókok) című előadása 2012-ben, közel 20 évvel az újraegyesítés után ezeket, a német társadalomban még mindig meglévő, kibeszéletlen keleti és nyugati múlt közti különbségeket dolgozza fel. A performerek a She She Pop nyugatnémet származású női tagjai, akikhez keletnémet származású hétköznapi női beszélgetőpartnerek csatlakoznak. Ennek az előadásnak az ürügyén a She She Pop egyetlen férfi tagja, Sebastian Bark tömören összefoglalta a kollektíva működését és színházi célkitűzéseit:

„A *Schubladen*ben a She She Pop három performere (mindannyian az NSZK-ban nőttek fel) három asztalnál ül, mindegyiknél egy keletnémet szocializációjú performer. Ezek a párok felolvassnak egymás naplójából, leveleiből, bizonyítványaikból, összehasonlítják a régi iskolai könyveiket, és emlékeznek a rendszerváltásra. Így létrejön hat rövid női portré, két különböző ország nőiről. De nem ez a lényeg. Hasonlóan a *Testamenthez*, a *Schubladen*ben sem arról van szó, hogy színpadi életképeket fessünk fel. Hanem a színpad keretet kínál egy utópikus társadalmi jelenetnek, melyben hat nő három asztalnál (amiket időközben egy »kerekasztallá« tolnak össze) jó két évtizeddel a hivatalos német egyesítés után ezt az egységet visszavonja, és közben még egyszer megteszi. Az idézett biografikus fragmentumok csak anyagok ehhez a folyamathoz: bizonyítékai a belső megosztottságnak, a félreértésnek, anyagai a magyarázatoknak, összehasonlításnak és a közeledésnek, miként a vádolásoknak is, melyeket az ember a kollektív egység nevében személyesen az arcába kiálthat a másíknak. Mindkét aspektus jellemző a She She Pop munkáira: egyrésztől egy társadalmi utópia fantasztikusan nagy keretét látjuk, másrésztől a performerek különböző személyes perspektívái tárulnak elénk, akik a saját anyagukat a meggyőződésekkel, kétségeikkel és igényeikkel bedobják a közösbe. Ha a *Schubladen* privát szövegeit egy író írta volna, és színésznők játszották volna, akkor a darabban a meghatározó gesztus elveszik: a gesztusa annak, hogy önként leredukálják magukat a szóban forgó összefüggés egy példájára; miközben a komplex színpadi szituációban felelősek maradnak a saját beszédükhöz; ezt a felelősséget és kontrollt megosztják minden jelenlévővel; és a féltve őrzött saját anyagokat kiadják egy ismeretlen célra vagy, ahogy egyszer mondták: egy kérdésre, amit senki egyedül megválaszolni nem tud” (BIRGFELD 2018, 102–104).

## A drámaköltészeti docentúra

A Saarlandi Egyetemen (Universität des Saarlandes) a 2011/12-es őszi szemeszter óta a Saarländisches Staatstheaterrel és Saarbrücken városával együtt megtartják a *Poetik-Dozentur für Dramatik* (drámaköltészeti docentúra) nevű eseményt. Németországban hagyomány az egyetemeken meghatározó kortárs írók részvételével költészeti docentúrát tartani, például a frankfurti Johann Wolfgang Goethe



Universitätén az 1959/60-as tanévtől van költészeti docentúra, amely nem egy egyetemi képzés, hanem egy tudományos szintű előadás-sorozat. A saarbrückeni az egyetlen az általunk vizsgált német nyelvterületen, amely kifejezetten a kortárs drámát állítja a fókuszába. Minden évben nyáron tartják meg a három nyilvános előadásból álló beszédet, melyet aztán később könyv formájában is megjelentetnek.<sup>4</sup>

*A kezdeményezés célkitűzése: „Ennek a docentúrának a nyeresége többért: az egyetem az irodalom támogatója lesz, a docentúra pedig az íróknak szabad teret teremt, hogy a mindennapi ügyletektől szabadon koncentráljanak a saját irodalmi hivatásra, reflektáljanak a saját műre és ennek a gondolkodásnak az eredményeit nyilvános előadásban megfogalmazzzák. A költészeti-docentúra meghívása kiemelkedő írók különös megbecsülése. Segít megszilárdítani az irodalom, mint a társadalmi önreflexiók központi médiumának rangját. A költészeti docentúra nyilvános helyeken történő nyilvános előadásaival kiemelkedő eszköz az irodalomról való beszéd demokratizálására. (...) Az egyetemen a hallgatók és a kortárs írók közötti intenzív kapcsolatra ad lehetőséget a költészeti docentúra: az előadásokon keresztül ugyanúgy, mint a docentúrához kapcsolódó szemináriumon.”<sup>5</sup>*

A saarbrückeni docentúra célkitűzése<sup>6</sup> nemcsak a szigorú értelemben vett drámaírással való foglalkozás, hanem helykeresés, hogy az újfajta színházi fogalmazás- és látásmód megmutatható és elismerhető legyen. A tendenciát jelzi, hogy a drámaköltészeti docentúrára elsőként 2012-ben a *Rimini Protokollt* hívták meg, majd 2018-ban a *She She Pop* performatív kollektíváját. Ez a gesztus a német színházi és dramatikus világban meglepőnek mondható, mert a kőszínházi hierarchiában az alkotói pozíció a meghatározó. Egy ilyen rangú egyetemi előadás-sorozat, a drámaköltészeti docentúra felhívja a figyelmet a megszokottól eltérő színházi működésekre, mindemellett a színházi munka alapvető elemének, a színházi szövegnek az új szempontú vizsgálatát javasolja. A drámaköltők közé az elmúlt években már két olyan színházi kollektívát is meghívtak, akiknek nyomtatásban drámai

<sup>4</sup> Az eddig megjelent könyvek: RIMINI PROTOKOLL: *ABCD*. Saarbrücker Poetikvorlesung, Theater der Zeit, Berlin, 2012. SCHIMMELPFENNIG, Roland: *Ja und Nein*, Theater der Zeit, Berlin, 2014. RÖGGLA, Kathrin: *Die falsche Frage*, Theater der Zeit, Berlin, 2015. OSTERMAIER, Albert: *Von der Rolle. Über die Dramatik des Verzetteln*, Alexander Verlag, Berlin, 2016. SHE SHE POP: *Sich fremd werden. Beiträge zu einer Poetik der Performance*, Alexander Verlag, Berlin, 2018. RICHTER, Falk: *Disconnected. Tanz Theater Politik*, Alexander Verlag, Berlin, 2018. RAU, Milo: *Das geschichtliche Gefühl. Wege zu einem globalen Realismus*, Alexander Verlag, Berlin, 2019.

<sup>5</sup> <http://www.poetikdozentur-dramatik.de>

<sup>6</sup> „A cél kiváló színházi szerzőket és kortárs színházcsinálókat Németországból, Svájcából és Ausztriából Saarbrückenbe hívni, hogy nyilvánosan előadásokat tartsanak a költészetükről, a drámáról és színházról való felfogásukról és ebből reflektáljanak” – <https://www.uni-saarland.de/fachrichtung/germanistik/veranstaltungen/poetikdozentur-fuer-dramatik.html>

szövegük nem jelent meg. A drámaszöveg ontológiai státuszát teszi összetettebbé, hogy ezek a talált, átírt, improvizált szövegek nyomtatásban nem, de rádiójátékban, hallható formában megtalálták rögzített formájukat. A Rimini Protokoll és a She She Pop legtöbb előadásának hangjátékverzióját játszották a német adók.

Előttünk a kérdés, vajon ezek a látható és hallható szövegek drámának tekinthetőek-e. Vagy inkább: mi számít drámai szövegnek egy multifunkcionális szerzői kollektíva esetében? Erről leginkább ők maguk, a saját művészetük szakértői tudnak beszámolni. Mindannyian színháztudományi szakon végeztek, ezért előadásaik jól dokumentáltak felvételekkel, különböző háttéranyagokkal és saját maguk által megírt elméleti írásokkal. Itt tetten érhető a gießeni iskola hatása: maga a színházi alkotó írja meg az előadásainak az elméleti hátterét is (nem melleleg a She She Pop tagjai közül többen is egyetemi előadók, tanárok). Általánosan kijelenthető, hogy a *Gob Squad*, a *Rimini Protokoll* és a *She She Pop* azt vallja, hogy az előadás, a performer és a szöveg egymástól elválaszthatatlan egység. A *She She Pop* egyik tagja, Mieke Matzke ezt így fogalmazta meg: „Nem írunk drámai szöveget. Mi a saját magunk szerzői vagyunk” (POTTER 2019).

A Rimini Protokoll a saarbrückeni docentúra előadásai nyomán megjelent ABCD kötetben a Text, azaz szöveg címszó alá a következőt írta:

„A *Karl Marx: Das Kapital. Erster Band* (Karl Marx: A tőke. Első kötet)<sup>7</sup> szövegváltozatát, melyet kérésre a kiadó elküld, egy magyarázat vezet be, melyben többek között szerepel: »az itt lévő szöveg szó szerinti leírata a darab előadásának, mely 2007-ben volt Brüsszelben és Mühlheimben. Nem arra lett megírva, hogy máshol ugyanúgy megrendezzék. Megtartottuk, mert eredményében egy példa arra, hogy mi történik, ha az ember ezen színházi darab kiinduló kérdését komolyan veszi. Ez egy munka-jegyzet tájékoztatóként és inspirációként más előadásokhoz nyolc személlyel, akiket Haug/Wetzel által egy kutatási folyamatban megtaláltak és kiválasztottak: ...« – Ezen szöveg alapján létrejövő más munkákhoz az ajtó nyitva áll. De hogy mások hogyan használják a szövegünket, mint anyagot – azt szabadon nekik kell eldönteniük” (BIRGFELD 2012, 137).

Mindebből kijelenthető, hogy a posztdramatikus színházzal egyre inkább megszűnik az autoriter szerző mítosza, és helyébe a multifunkcionális szerzőiség lép. Az ilyen típusú szerző író, aktív színházi alkotó (rendező és/vagy performer), aki egy színházi alkotóközösségben működik. Az általa létrehozott szöveg az előadás ugyanolyan alkotóeleme, mint például a téma, az előadó személye vagy a felállított színházi keret. Az előadás, a szöveg és az előadó személye megbonthatatlan egy-

<sup>7</sup>A Rimini Protokoll 2006. november 4-én a düsseldorfi Schauspielhausban bemutatott előadásuk, mellyel elnyerték az egyik legrangosabb drámaírói díjat, a Mühlheimer Dramatikerpreis 2007-ban. Az előadás szerepelt a Budapesti Tavaszi Fesztivál 2009 programján a Nemzeti Színházban.

séget képvisel. A multifunkcionális szerző általában kollektívában alkot, melyben a közös munka során az egyéni szerzőiség felszámolódik a létrehozandó előadás érdekében. Tulajdonképpen megszűnik szerzőnek lenni, és egy nem hierarchikus színházi rendszer egyenrangú alkotójává válik. A szöveg szerzőjének kiléte nem is fontos, hiszen a létrehozott szöveg sem feltétlenül csak egy személyhez köthető. A drámai szöveg többé már nem leírt, hanem hangzó szöveg, mely az előadás egyik tájékozási pontja.

## Bibliográfia

- BIRGFELD, Johannes (2012) (Hrsg.), *Rimini Protokoll: ABCD*. Saarbrücker Poetikvorlesung, Theater der Zeit, Berlin, 2012, 137.
- BIRGFELD, Johannes (2018) (Hrsg.), *She She Pop: Sich fremd werden. Beiträge zu einer Poetik der Performance*, Berlin, Alexander Verlag.
- CZIRAK, Adam (2016), "It Could Have Been Me!". Czirak in conversation with Johanna Freiburg and Bastian Trost, in Florian MALZACHER – Anna BURZYNSKA (eds.), *Performing urgency #3, Joined Forces: Audience Participation in Theater*, Berlin, Alexander Verlag.
- FINTER, Helga (2012), Ästhetische Erfahrung als kritische Praxis – Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen 1991–2008, in MATZKE, Annemarie, WEILER, Christel, WORTELKAMP, Isa (2012) (Hrsg.), *Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft*, Köln, Alexander Verlag Berlin, 22–52.
- FREIBURG, Johanna et al. (2020) (eds.), *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, Berlin, Gob Squad Arts Collective.
- GOEBBELS, Heiner (2012), Das Hören und Sehen organisieren. Die Angewandte Theaterwissenschaft, in UÓ, *Ästhetik der Abwesenheit*, Berlin, Theater der Zeit, 151–159.
- MATZKE, Annemarie, WEILER, Christel, WORTELKAMP, Isa (2012) (Hrsg.), *Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft*, Köln, Alexander Verlag Berlin.
- NISSEN-RIZVANI, Karin, SCHAFER, Martin Jörg (2020) (Hrsg.), *TogetherText. Prozessual erzeugte Texte im Gegenwartstheater*, Recherchen 155, Berlin, Theater der Zeit.
- POTTER, Nicholas (2019), Goodbye lone, male direktor genius: She She Pop, exberliner, 2019. may 8. Interview with Mieke Matzke. <https://www.exberliner.com/whats-on/stage/she-she-pop-mieke-matzke-interview/>

## Az eperjesi diagnózis – Michaela Zakuťanská „keleti” drámái

A kortárs szlovák dráma terítékét vizsgálva Michaela Zakuťanská művészete az utóbbi évek legfontosabb jelenségének számít. Az előrebocsátott ex cathedra kijelentés érvényét már a körülmények is megerősítik, hiszen érdekessége elsősorban az újdonságból fakad: a Zakuťanská-jelenség az új generáció – hiszen a legaktívabb és az egyik legfiatalabb szlovák drámaíróról van szó –, valamint egy olyan régió hangjaként, amely a szlovák színpadokon a határain kívül addig némasze-repben volt. A keletiség ugyanis hívó szó (értsd: kelet-szlovákiaiság) az eperjesi kötődésű szerző esetében – de erről majd a későbbiekben. A tematikus frissesség ugyan önmagában még kevés lenne, ha a szerző nem lenne maga is gyakorló színházi ember (a szlovák kortárs drámában „mennységileg” máig az „irodalmár” drámaírók dominálnak), és persze elszánt alkotó. Hiszen a szerző 2007-es debütje óta eltelt évek alatt bizonyította elhivatottságával azt, hogy a kortárs szcénán a jövőt illetően vele is számolnunk kell.

A debüt sikeres indulást biztosított: a *Havaj* című mű az év termését díjazó Dráma 2007-en második helyezést ért el, majd két évvel később antológiában jelent meg a többi díjazott művel együtt (ZAKUŤANSKÁ 2009a). A szerző, aki ekkor éppen húszéves volt, megkezdte tanulmányait a pozsonyi színművészeti egyetem (Vysoká škola múzických umení) színházi rendező és dramaturg szakán a szlovák rendezők „nagy öregje”, Lubomír Vajdička osztályában. Vizsgaelőadásában szerző-dramaturgként mutatkozott be Lukáš Brutovský évfolyamtársával négykezesben írt *Quattro formaggi* (2010) előadással – s ugyanebben az évben az ifjúsági *Mňa kedys'* előadással a Štúdio 12-ben. Júlia Rázusová, a darabok rendezője Zakuťanská alkotópartnere lett – már az *Élő holttest* (2009), *Viktor, avagy a gyermekuralom* (2011) vizsgaelőadásokban Rázusová rendezéseinek dramaturgia, míg Zakuťanská darabjainak rendezője.

A pozsonyi egyetemi évek és külföldi tapasztalatokat (Horvátország, Írország, Spanyolország, később színházi rezidenciák, például írószeminárium Mark Ravenhillnél) követő hazatérés tudatos döntéséről több interjúban is beszél. „Végül

\* Megjegyzés: az idézett szövegrészeket a saját fordításomban közlöm [Sz. P.]

a lehetőségek felett való körözés után azt illetően, hogy hol élj, arra a felismerésre jutottam, hogy számomra nincs lehetőség betagozódni egy másik társadalomba” (LACIAKOVÁ 2018, 5). Két évig az országos viszonylatban is számon tartott ruszin nyelven játszó eperjesi Alexander Duchnovič Színház házi dramaturgia, egyebek mellett Tolsztoj-adaptációt is írt számukra (*Nescudzoložiť*, 2014, r. J. RÁZUSOVÁ). Nem melleleg Zakuťanská *Havaját* ott mutatták be 2011-ben, a szerző későbbi másik alkotótársa, Zoja Zupková rendezésében.

Közben 2013 végén Júlia Rázusovával megalapítják a Prešovské Národné Divadlo (Eperjesi Nemzeti Színház) független társulatot, amely máig szerzői színházként működik. A formáció egyszerre regionális, generációs és alternatív, amely szélesebb viszonylatban is képviseli magát nemcsak vendéglőadások, de fesztiválokön való szereplések által is. A színház első előadását, a *Single Radicalst* (amely a 2014-es Nová Dráma fesztiválon is szerepelt) a *Kindervajco* (Kindertojás, 2015, r. Z. Zupková) és a *Good place to die* (2015, r. J. Rázusová) követte. A *Prešovská trilógia* (Eperjesi trilógia) a drámaíró első reprezentatív köteteként 2017-ben jelent meg. A három dráma nem egymás folytatása, de színhelye, Eperjes városa és a regionális beágyazottság közös alap. Miközben generációs problémákat is dramatizál: a harmincat megelőző korosztály érvényesülési, kiút- és pártalálási kudarcait, a harminc körüliek élethazugságait és a harmincasok kapcsolatainak szétesését tematizálja. A *Trilógia*, a színház indulása és a *Havajal* kezdődő drámaírói poétika kibontakozása nemcsak az újaknak ad generációs hangot a kortárs szlovák szcénán, de behozza a keletet, a keletiséget a színházba.

Mi hát az Eperjesi Nemzeti Színház? Független szerzői színházként a vidéki alternatív kultúrát képviseli, fesztiváltársulatként pedig szakmai babérokra tör. Ez a kettősség ugyan ritka, de nem egyedülálló a kortárs szlovák szcénán, elég csak a Léva közeli Bát faluban működő Pôtoň színházra, Michal Ditte és Iveta Ditte Jurčová alkotópáros sikeres projektjére gondolni, hogy a nem időálló vállalkozásokat ne soroljuk. A *Trilógiát* követően az utóbbi években még három Zakuťanská-darab került bemutatásra az Eperjesi Nemzeti Színházban, a *Deň, keď zomrel Gott* (A nap, amikor meghalt Gott, 2017 r. J. RÁZUSOVÁ), és *Cesta brdínov* (Hősök útja, r. 2018 Zupková) és a *Jahodové polia* (Eperföldek, 2019 r. ZUPKOVÁ).

Zakuťanská a színházcsinálás nehézségeiről interjúiban maga is beszél: „...míg maga nem hoz létre valami újat, addig nyilván csak a város által támogatott hivatalos kultúra marad, amelyet a mazzorettek és a Šarišan néptáncsoport képvisel” (LACIAKOVÁ 2018, 6). A városvezetéssel folytatott szélmalomharcról, teremhiányról, a pályázatírás küzdelmeiről és a szép remények és tervek említése mellett egy fontos dolgot is megjegyez a szerző: „Az élet túlságosan rövid ahhoz, hogy nemzetközi projektek szolgálatával töltsük, előbb a saját személyes, lokális és nemzeti projektjeinket kellene megoldanunk” (5).

Zakuťanská azonban nem zárkózik be a saját közegébe, az utóbbi évtizedben a fiatal színházcsináló generáció műhelyévé vált zsolnai Városi Színháznak is házi

szerzője. A *Píplmeter* című darabját a 2011/2012-es szezon rezidenseként írta, tantermi drámai adaptációját, az *Triedny nepriateľt* (Oszályellenség) 2017-ben mutatták be. A *Slováci* (Szlovákok) című darab premierje idén májusban elmaradt – a darabot viszont már publikálta a szerző (ZAKUŤANSKÁ 2018). Jelenleg a *Sám sebe sám* (Maga magának) című darabot próbálják (tervezett premier: 2020. november).

A zsolnai színházzal való együttműködés leginkább a *Jánošík 007* előadásban bizonyult gyümölcsözőnek, amely a 2013-as Nová dráma (Új dráma) fesztiválon a zsűri különdíját nyerte el, indoklásuk szerint azért, mert az alkotógárda innovatív és játékos módon dolgozta fel a Jánošík-mítoszt, mely által humoros és közéleti generációs problémákat is érvényes módon tudott megfogalmazni.

A *Píplmeter* (ZAKUŤANSKÁ 2012) a társadalom perifériáján játszódik, egy lecsúszott csonka család életét, tengődését egy valóságshow változtatja meg, amelyben a főszereplő lányanya igyekszik párt találni. A dráma szerkezete a kamera objektívjének, a forgatás menetének bevonásával kettős beszédet teremt, amely a hagyományos tettetés-dramaturgiára hajazva sok groteszk helyzetkomikumot szül. A darab drámanyelvének erőssége a szarkasztikus humorral ötvözött nyers őszinteség, amely által autentikus módon képes beszélni a társadalmi problémákról, és a bulvármédiák kritikája által egy társadalom mentális kórképét nyújtani.

Jánošík par excellence nemzeti hős, a szlovák identitás ikonja, amelynél terheltebb témát nem is választhat szlovák szerző, hiszen az adaptációk a romantikus Ján Botto költeményétől a közismert *Na skle malované* (1970) musicalen és filmadaptációk során (a legfrissebb: 2009, r. Agnieszka HOLLAND) keresztül ível. Zakuťanská nemcsak kihasználja a betyár történetének notorikusan ismert fordulatait, de ki is fordítja őket (dublőrje, a lengyel Janoszyk, aki szlovák kollégáit kiképzzi, az igazi bűntényeket pedig valójában ő követi el – a Jánošík-hagyomány ugyanis a Kárpátok túlsó lejtőin is elterjedt). Az interpretációs hagyományt parodisztikus hangolásban bedolgozza a darabba. A nemzeti romantikus nézőpont magyar urak ellen az elnyomott szlovák nemzetért, vagy éppen a marxista olvasat, amely szerint a kizsákmányolt szegénynépért küzdő hős szerepében is felbukkan karikírozva a megidézett értelmezői hagyomány: Jánošík célja, hogy „balos intellektuellé váljon” (ZAKUŤANSKÁ 2009b, 57, 66). S újsütetű pózokban is szerepel: bölcsészlányoktól sztárolt zenészként, vagy éppen a fogyasztói társadalom kiüresedő kapcsolataival szembesülő korunk hőseként (kedvese, Anička csöppet sem romantikus, hanem rideg és számító). De konkrétabb szerepe is van Jánošíknak, mégpedig Hamleté, hiszen a darab keretét nyújtó Hamlet-parafrázis motiválja szereplőnket: a férjét lába kásájával rakott szoknyája alatt megfojtó anya hozzámegy szeretőjéhez, a Pandúrhoz (előle és az adózás elől menekült oda a férj). Az apa halálának megbosszulása zárja a darabot, amelyet a gyilkosság leleplezése provokál ki: a hamletti vándorszínészek helyett itt a Marška, a Szlovák Nemzeti Színház kezdeti éveinek legendás színészeket tömörítő tájoló társulata játsz-

sza. A darab éppen azért, hogy a Jánošík-mítosz köré szövődő diskurzusokat is dramatizálja, dekonstruálja a történetet: amint komolyra fordul a dolog, a betyárt faképnél hagyják nézeteit nem osztó cimborái (Rózenkranc és Gilderstén). Eric Hobsbawn (2001) a betyár-jelenséget a társadalmi igazságtalanság ellen lázadó legprimitívebb, szervezettség híján kudarcra ítélt lázadás formájaként határozza meg – eddig és le a darab is.

Amely rengeteg kulturális utalást mozgat – a posztmodernre jellemzően szét-tartó jelenetezés, többszörösen reflektált megszólalások, ironizált sztereotíp képzetek, a politikai beszéd és a közhelyek használatából adódó nyelvi humor jellemzi („...célzott burzsoá manipuláció áldozatává váltam egy egyszerű falusi lánnyal.” ZAKUŤANSKÁ 2009b, 64. „Államosítjuk a földesurakat.” 59). Ján Luterán és Mariana Ďurčeková jó érzékkel nyúltak a darabhoz, amelyben kitapintható a szlovák alternatív színjátszás komikus vénája, a Stanislav Šteпка és a Radošinské naivné divadlo (Radošini Naiv Színház) beszédmódja, vagy a Milan Lasica és Július Satinský humorista páros intellektuális kabaréja. A városi hivatalok konferenciatermére emlékeztető játéktérben a songok még elemeltebbek, az elidegenítő elemként beolvasott drámai mellekszöveg és a kommentárszerű magyarázatok még jobban kiemelik a diskurzusok szituációkra való reflektáltságát.

„Mi vagyunk Jánošík. Mi mind, a nemzet” – ironizál Rózenkranc (59). A *Slováci* (Szlovákok) című darab némiképp a *Jánošík 007* folytatásaként értelmezhető, a tekintetben legalábbis, hogy a nemzeti identitás problematikusságát fogalmazza meg rengeteg sztereotípiát, kulturális utalást, mítoszt mozgatva a rá jellemző szarkasztikus humorral. A szerkesztésmód itt is duplafenekű, azaz metadramatikus, hiszen a darab keretét egy átlagos problémákkal küzdő család átlagos napja adja, akik közös programként olyan szerepjátékot játszanak, amelyben a kalapból kihúzott instrukciók alapján különféle szituációkban és szerepekben átlagos szlovákokat kell alakítaniuk.

Akár a fiatal s máris tetemes mennyiségű szöveggel rendelkező alakuló életművet, akár a szövegekkel együtt járó színházi előadásokat tekintjük végig, világos, hogy a Zakuťanská a szlovák kortárs szcena sokoldalú alkotója, nem múló jelensége. (Rádiós munkáiról, drámaszemináriumáról, ifjúsági drámai skicceiről nem is szóltunk.) Az utóbb vázolt ironikusan szétírt dramaturgia továbbviszi a fentebb említett hazai alternatív szcena hagyományát, de a cselekvés nyersségében és lecsupaszítottóságában a cool dráma hatását is felismerhetjük (melyet a szlovák közeg éppen a szerző indulásának éveiben fogadott be). A kettős beszéd iróniájában, a helyzetek abszurdításában a kelet-európai (mrożeki) abszurd jut eszünkbe, az élethazugságokkal való leszámolás, amely itt eredményét tekintve kudarcra van ítéelve, az ibseni hagyományt vonja parodisztikus játékba. A csehovi minták hatnak azonban a legerősebben a Zakuťanská drámai világában, elsősorban a tengődés, a kiúttalanság artikulálásaként, s e hagyományt gyakran közvetlenül, intertextusokkal vagy parafrázisokkal mozdítja be.

Zakuťanská talán minden drámájára igaz (függetlenül formai erényeiktől és a színházi életüktől), hogy autentikusan módon tudja teatralizálni az identitás dilemmáit: a generációs (a harminc körüliek), a nemzeti (szlovák), a regionális (keleti), a kivárosi (Eperjes), a kisebbségi (ruszin), a gender (nőiség, anyaság) identitását. Ebből az autentikusságból fakad az a jellegzetes humor, amely ezt a világot átjárja: az identitás ironikus játékba vonásából, a sztereotípiák pellengéréből, a társadalmi diskurzusok bohózatából, az egyén hasadságának kórképző művészetéből. Ma úgy tűnik, hogy az identitást illetően két tendencia nyer dominanciát Zakuťanská drámáinak során át: a nemzeti, valamint a regionális identitás. Utóbbi tendenciát vizsgáljuk a továbbiakban, részben azért, mert Zakuťanskát (ön)reprezentációjában ez játszik fontos szerepet a debütjétől az *Eperjesi trilógiáig*.

### A debüt: saját(os) idegenség (*Havaj*)

A *Havaj* című dráma az azonos nevű faluban játszódik, Szlovákia északkeleti csücskében, a sztropkói járásban. Vagy ahogy az instrukcióban szerepel: „...a Stropkov (Sztropkó) és Medzilaborce (Mezőlaborc) közötti elsőosztályú úton” (ZAKUŤANSKÁ 2009, 57). Mellesleg megjegyzendő, hogy országos viszonylatban a községet éppen és kizárólag a neve tette ismertté – lásd például a közösségi hálókra posztolt településnév-tábla előtti fotókat. A darab dramaturgiai ügyetlenségei ellenére világos, hogy új és karakteres hangot képvisel: a marginalizált közeg teatralizálása a régió (sztereo)típusainak szerepeltetésével, a vegetálás és a drámai cselekvés ellehetetlenülése, a beszéd autentikus nyersége, a hang punkos generációs hangolása az esztrádszerűség bevallott esetlenségeivel őszinte szimpátiát kelt, a drámai helyzetben való megszólalás duplafenekű reflektáltsága ironiában oldja fel az idealizmus a szkepszis ellentétét. Sorolhatnánk a Zakuťanská-világ jellemzőit, s persze kiegészíthetjük a későbbi visszatérő motívumokkal is, mint a kiútkeresésből fakadó (el)menekülés, vagy éppen az élethazugságba való (bele)menekülés.

A családi kapcsolatok elfuseráltsága (az apátlanság vagy anyátlanság), a zárványlétbe száműzött egyén sorsa már a *Havaj*-ban megfogalmazódik. A darab főszereplője Janík (azaz Jankó, Jánoska), a húszéves lány, akit apja fiamnak szólít, s akit rajta kívül mindenki más Jankának nevez. Az anya alakját és hiányának okát, a férj megcsalását és Janík identitását illetően a darab folyamatosan ködösít. Az apáról annyi derül ki, hogy máshonnet származik (Pozsonyból?), hogy beköltözött – és mondhatjuk, ittragadt. Többször hangsúlyozza, hogy valaha festett. Aztán Hugo, egykori pozsonyi barátja érkezése után tudunk meg róla többet:



HUGO: Ugyan mit csinálnál Pozsonyban? Mindenki menekül onnét.

APA: Ja, mindenki, aki előbb keletről menekült oda. Csak én zavarodtam valahogy össze, és ellenkező irányba menekültem. Istenem, hogy tetszett itt nekem minden kezdetben. Úgy meg volt itt állva az idő. Csak hát ha egy helyben toporog húsz évig, az felkúrja az embert. És tudod, hogy én valaha festettem, amíg szkeptikus nem lettem? (ZAKUŤANSKÁ 2009a, 69).

Később a Nagymamával folytatott dialógus során derül ki, hogy a nagy szerelemből fakadó házasságot nem a feleség, Maša, de Ďuro (Apa) hűtlensége és elzüllése majd agressziója rontotta meg, az asszony pedig előbb Pozsonyba, majd Amerikába menekült tőle – ám Janíkot nem tudta magával vinni. A Nagymama állításai mutatják be legjobban az anya(hiány) körüli ködösítést, hiszen hogyan hihetnénk egy szenilis vénasszonynak, aki a szappanoperák világában él, semmint a valóságban? Állításai mégoly kétségesek, mint a lecsúszott alkoholista, a frusztrált apa vagdalkozása. Janík éppúgy szenved az isten háta mögötti Havaj valóságában, akár csak apja, s nem szeretné hozzá hasonlóan végezni. Nem iszik, és rendes munkája van, kristálycsillárokat gyártó cégnél (alighanem a mezőlaborci LUSK gyárra kell gondolni). Barátja van, Vasil, a helyi srác, ám a kapcsolat felszínesnek tűnik, kimerül a testiségben, s minden perspektívát nélkülöz Janík számára. Vasil nem bántja különösen, hogy nem töltik együtt a karácsonyt, mivel a szomszédos Mikovban (Mikó) haverjánál, Ďulánál lesz, aki a hegyekben sífelvonót üzemeltet. „De elmehetnél esetleg szoláriumba. Amit Mikovban megkeresek, abból majd adok a szoláriumra. Hallottam, hogy Stropkovban van szolárium” – mondja Janíknak, miután az orálisan kielégítette (61). Vasil azonban nem is a sovány keresetnek örül a legjobban, de annak, hogy benne lehet az Élő panorámában. Ez a darab egyik legjobb vicce, a szlovák állami televízió évtizedeken keresztül futó, a műsoridőt Szlovákia hegyeiről készült természeti panorámák élő közvetítésével töltötte meg, általában a *fujara* hangjával aláfestve (ikonikus szlovák népi fúvós hangszer). Tágabb perspektíva nélkül Vasil vágyai kimondottan gyerekesek, de a posztpubertás állapot csak részben kenhető a havaji zárvány-létre. Sokkal inkább felelősségtől való menekülés Vasil egy helyben toporgása, hiszen Janík hiába motiválja őt, hogy bármennyire nehéz is, találjon rendes munkát – éppen buszsofőröket keresnek a Sztropkó–Mezőlaborc vonalra (amelyen Havaj is fekszik). „Nem ezért végeztem gimnáziumot” (59) veti ellen Vasil, majd a következő jelentben az apával tér vissza részegen a kocsmából, Ďuláról, a kameráról és a sífelvonóról lelkendezve.

Janík már a kezdőszituációban jól látja, hogy ez a tengődés egy életen át folytatható, de a kitörésre lehetőséget csak az I. felvonás végén lát. Az idegen érkezése a hagyományos dramaturgiai modell szerint a statikus viszonyok átrendeződését indítja el. Ez az idegen Hugo Ho, a pozsonyi fotós, aki azért érkezett Havajra 15

órát utazva, hogy helyi ruszinokat fotózzon. A centrumból érkező Hugo lesz az, akinek Janík kétségeit és vágyait megfogalmazza – a passzus szinte csehovi áthallásként olvasható:

„JANÍK: Nyugatra szeretnék menni, Hugo. Néha az az érzésem, hogy egész életemben csak unatkozom. Ennyire érdektelen környezetet. Nem értem, mit akarsz itt fotózni. Én Hollywoodot fotóznám. Neonfények, csillagok, pop, kommersz, az az igazi, nem az aranyfogú, horgoló vénasszonyok, kólásüveggel az asztalon. Néha arról álmodom, hogy reggel felébredek, elmegyek otthonról, nem szólok senkinek, Pozsonyba megyek az amerikai követségre, és megpróbálok zöld kártyához jutni. Már benyújtottam a kérvényt. Nem akarok tovább jófiú lenni, sem tisztességes barátnő. Ne mondd el, kérlek, senkinek. Amerikába megyek, és olyan leszek, mint Andy Warhol.

HUGO: Nem tudod, mit vesztesz, ha elmész. Itt szabad lehetsz. Sehol máshol nincs már szabadság. Azt hiszed, hogy elmész Amerikába, és mindenki hasra esik előtted? Miért nem kezded keleten? Nem is tudod, hogy megváltozik itt majd minden olyan tizenöt-húsz év múlva. Megépítik az autópályát, és akkor kapsz majd annyi popkultúrát, hogy sajnálni fogod a régi időket” (68).

Janíkot képzőművészeti ambíciói is Hugóhoz hajtják. Menekülése, majd a kapcsolatuk kudarca is a *Sirály* Nyinájára emlékeztetnek. A zárványlét ezen klausztrófiájára motiválja a karácsony köré szerveződő II. felvonástól kezdve Janík cselekvését. Vízumkérelmét elutasító levelet Janík a következő felvonás végén olvassa fel az Apának és a Nagymamának, ám kérésükre szlovákra már máshogy fordítja. Eszerint az anyja hívja őt Amerikába.

A darab utolsó, III. felvonásának kivonatolása azt a benyomást keltheti, hogy szappanoperát olvasunk. A vég előtti fals reményteliség jellegzetes Zakuťanská vonás. Buszsofőrnek végül az apa állt, Ďula tönkrement, és hazaküldte Vasil't. Beismerik, hogy talán mégis rosszul bántak a lánnyal, s az éppen ekkor toppan be váratlanul. A következő képben Janík leleplezi magát: bevallja, hogy nem Amerikában volt, hanem Pozsonyban Hugónál, akitől gyereket vár. Ezért akar hozzá menni Vasil'hoz, s családot alapítani vele – a helyzet talán éppen Janík szüleiét másolja. Ezt hallva a Nagymama rosszul lesz, majd meghal. A záróképben minden visszaáll a régi kerékvágásba, Janík pedig mindebbe beletörődik – nemcsak művészi ambícióit adva fel.

A szép reményekkel való leszámolás, a periférián tengődés kiüttlansága, a társadalmi problémákkal terhelt emberi kapcsolatok kiüresedése jellemzi a darabot. Ez a mondat azonban túlságosan általánosnak hat, és jóformán minden harmadik drámára ráfogható a 19. század vége óta. Zakuťanská drámai világa attól válik igazán érdekessé, ahogy ezeket a problémákat a maguk legteljesebb konkrétságá-

ban mutatja fel, anélkül hogy vaskos realizmusba csúszna – ettől drámanyelvének elemeltsége menti meg.

A ruszin falu kulturális hibriditása a dráma nyelvezetét alakítja, a ruszin dialektus használata ugyanis a kisebbségiséget, a kulturális másságot teatralizálja a beszéd szintjén: Lubov, a nagymama az egész darabban ruszin tájszólásban beszél (kivéve, ha idézi valaki megszólalását). Annál hangsúlyozottabb annak a nyelv-váltásnak a dramatikussága, amelyet Janík produkál a zárójelenetben. Apja számbánomozása és megjavulás-monológja után ruszinul fakad ki: „Ty ničoho neznaješ. Ničoho nerozumíš” („Nem tudsz te semmit. Nem értesz te semmit.” 79). A dialektusba csúszást annak jelenként is értelmezhetjük, hogy Janík döntésével behódol a régi mintáknak, mintha a halott Nagymama után venné át a ruszin nyelvet.

Elsősorban Lubov alakjának köszönhetően kapcsolódnak regionális kulturális kontextusok a darabba, hiszen mindabban, amit összehord, valóban a kulturális emlékezet hordalékait találjuk. Többek között a posztkommunista traumanarratívát, amely az erőszakos kollektivizációról beszél – amely mindig ironikus kontextusban jelenik meg. Lubov kulturális élménye az az előadás, amelyet a szövetkezetesítés propagálására játszottak annak idején: „Ismerem én a művészeket...” – kezd hozzá (65). A nagymama úgy büszke görög katolikus identitására, hogy közben gyűlöli a pravoszlávokat (újabb regionális kulturális kód).

A szlovákiai ruszin identitás ikonjaként jelenik meg Andy Warhol alakja, aki nek Mikováról vándoroltak ki a szülei. Warhol, ahogy arra a dráma több helyen is reflektál, sosem járt a vidéken. Általában akkor biciklizik át a színen a drámai szituációt lezárandó, amikor a hiányzó anyáról van szó. A Warholra hivatkozás a dráma sok motívumához kapcsolódik, mindenekelőtt példa a közegből kiszabadulni vágyó művész számára, amelyet apja ironizál (62). De Warhol példája a ruszinok masszív kivándorlásának is – ebben a kontextusban reflektálja a kulturális emlékezet igényét és kudarcát Lubov: „A harmadik-negyedik generáció most jön vissza Amerikából. Mind ruszinok, de még nem tudnak róla. Családfákat készítenek, keresik a gyökereiket. Idejönnek, és semmit sem találnak, amire büszkék lehetnének” (67).

Janík számára Warhol a menekülés (Amerika) és a művészkARRIER példája, ő maga is alkot, „popart ikonokat pravoszláv stílusban” (67), ezeket a termékdizájnjait pedig Hugónak is megmutatja: „A tejure itt van ez a szoptató Mária, krémekre pedig a pelenkás Jézuska. A joghurtokra pedig ott az apostolok. Például a csokisra Júdás, a fehér, alacsony zsírtartalmúra pedig Szent Péter. A tejföltre pedig itt van Gábiel arkangyal. A kefirre a Szentlelket tettem” (67–68). A darab záróképe azzal végződik, hogy az apa biciklire ül, és Warholként elhagyja a terepet, majd egy televíziós hang Hugo Ho kiállításának sikeréről számol be, amelyet a keleti inspirációnak köszönhet: „...POPARTnak nevezte el. Sikeresen ötvözte a hagyományos pravoszláv ikonok világát, amelyeket pópák festenek, a

pop ikonjait megjelenítő warholi popart szellemével.” Hugo kiállítása máris világ körüli útra indul. Függyöny.

A *Havajt* azért szükséges ilyen hosszasan körülírni, mert debütként nemcsak a témák felskicceléséért felelős szárnypróbálgatás csupán, de máris kézjegy: megvan benne minden eszköz, amely majd a Zakuťanská-drámákat a későbbiekben jellemezni fogja. Mégis egy olyan elemet szükséges kiemelni, amely a későbbiekben már nem kap olyan fontos szerepet a regionális identitás teatralizálásában – ez pedig az idegenség artikulálása. Nemcsak a nyelvhasználatban (tájszólás), de az apa szemszögében is megjelenik, aki sztereotipizálva így fogalmaz Vasilnak: „Te ruszin vagy. Nektek ruszinoknak minden világos az életben. Ti csak isztok meg szerettek” (76). A kritikusok az idegenség-alakzatoknak nem szenteltek sok figyelmet, viszont éppen emiatt említi az előadást Radoslav Passia *Idegen a határon* (2016) című tanulmányában, ahol az Északkeleti-Kárpátok művészeti diskurzusait elemezve Alexander Kiossev önkolonizációfogalmának szemszögéből sorol elő több művet, amely a régiót a domináns recipiens kultúrában reprezentálja. Passia felvetésével (27), miszerint ennek továbbgondolásaként önegzotizációról lenne szó, nem értek egyet a *Havaj* esetében. A nyelvi, kulturális, megnyilatkozásbeli idegenség nem a másság ornamentuma a darabban, de dramatikus funkcióval bír.

### A keletiség teatralizálása (*Eperjesi trilógia*)

Mindazonáltal Radoslav Passia 2014-es monográfiája, mely az említett tanulmányt is tartalmazza, bár még nem reagálhatott a Zakuťanská-jelenségre, a regionális kánon kijelölésével érvényes olvasati alapot nyújt számára. A keletiség tematizálásának felerősödése a kortárs szlovák művészeti szcénán az ezredforduló környékén kezdődött, sajátos hangvételt és identitást is képviselt – jellemző példája ennek Maroš Krajňak írói debütje. A keletiség e kis ország társadalmi diskurzusaiban másságként működik (kijelöli az idegent), társadalmi problémákat testesít meg (kijelöli a centrum–periféria viszonyt), sztereotípiákat termel (kijelöli az egy-jelentést). Ami e jelenségben új, hogy a művészek új tudatossággal nyúlnak e diskurzusokhoz, s leginkább ezzel jellemezhető Zakuťanská *Trilógiája* is – amely e diskurzus dramatiszálásaként is olvasható. A sztereotípiák ebben kulcsszerepet játszanak. Daniel-Henri Pageaux szerint a sztereotípiák olyan *image*, amely politikontextuális, az a diskurzusban újrahasznosítható – s nem mellesleg ez hálás drámai materiává is teszi. A sztereotípiák azonban egy jelentésű (monosémique) és egyalakú (monomorphe), legalábbis a társadalmi diskurzus keretében (PAGEAUX 1994, 62–64). Zakuťanská éppen azáltal lesz autentikussá (és humorossá), ahogy a sztereotípiát mint jelentésétől kiüresedett jelet visszajára fordítja: újabb jelentésekkel és értékkel látja el, amely a drámai szituációból fakad.

A keletiséget térnyerését jellemzi az is, hogy a keleti szerzők a maguk regionális identitását, másságát is megfogalmazzák. A *Trilógia* kapcsán nyilatkozta a szerző:

„Eperjes diagnózis, gondolkodásmód, amely a nyelvhasználattal és a humorral kezdődik, és a közösségi élet erős igényével végződik, a várossal való valamiféle együtt-létezéssel, úgy ahogy van, a maga funkciójával és funkciótlanságával. Ezzel a diagnózissal az embernek meg kell tanulni élnie, s jó esetben esélyt kap arra, hogy a művészetbe transzformálja azt jegyei teljes spektrumával” (LACIAKOVÁ 2018, 5).

A *Single radicals* generációs problémákra épül, az alapvető feszültség, amely a szereplők kapcsolatrendszerét determinálja a *quarter-life crisis* és a klasszikus periféria-helyzet. A szereplő négy fiatal, huszonnégyen túl, harmincon innen, arányos nemi elosztásban. A cselekmény az ő görbe éjszakájuk irányát követi. A cím radikális szinglijei nemcsak a szleng, de az algebra felől is értelmezhető (gyökvonás), lásd Denisa, a kezdő matematika-tanárnő eszmefuttatásait a komplex számokról (ZAKUŤANSKÁ 2017, 23). A kezdőképben Denisát látjuk, a buszmegállóban várja Adát, a barátnőjét, hogy péntek esti lerészegedési szándéktól vezérelve neki-vágjanak az eperjesi éjszakának, miközben szóba elegyedik Bohuossal, a kivárosi „macsóval”, aki végül is velük tart. Ekkor kerül szóba Saša, aki szintén ott lesz a „Revolúcia” bárban, Olaszországban dolgozott, nemrég érkezett haza. Saša, az egyetemi hallgató Ada régi szerelme „almaszedő, eperszedő, szabadúszó bölcsező” – ahogy a dramatis personében áll (9).

A regionalitás szempontjából az elmenés és maradás (illetve visszatérés) talán a legfontosabb dilemma, amelyet a darab megfogalmaz. Már a Sašával való találkozás jelenetében markánsan ütközik Denisa és Saša álláspontja:

„ADA: Mi volt? Beszélj!

SAŠA: Hát örülök, hogy itthon vagytok. Tök jó itt.

ADA: Ha időről időre jössz csak, tök jó.

SAŠA: Egészeben véve tök jó itt. Az utolsó hetekben olyan fagyok voltak Olaszországban, csak az eperjesi öt pé tartott életben: pohoda, pivo, priatelja, pokurime... príroda (\* nehezen lefordítható szójáték: nyugalom, sör, barátok, rágyújtunk... természet)

DENISA: Egész évben valahol külföldön melóznunk, aztán tök jó itt nektek. Menj vissza az egész éves rezidenciára, és aztán mondogasd, hogy hogy tök jó itt, akkor te nyertél. (...)

SAŠA: És, most nagy hős vagy?

DENISA: Ja, mert én visszajöttem Pozsonyból, és úgy tudtam szervezni az életem, hogy Eperjesen éljek, hogy megakadályozzam az agyelszívást nyugat felé.

SAŠA: Akkor igyunk a te lokálpatrióta hősiességedre!” (17).

A nyugatra vándorlás realitása legfeljebb a Saša által képviselt szezonmunkában merül ki, vagy a nyugati menekülési útvonal legfeljebb Prágáig ér. A poszt-csehszlovák örökségként értelmezhető ironizált Prága-nosztalgia nyilvánul meg a 9. *Přaha* című jelenetben (29–30). Az egyre rövidülő távolságok – a Nyugat („Olaszország”), Prága, Pozsony – amelyekről a szereplők beszélnek, kontrasztot képez azzal a konkrét térrel, amelyben jelen vannak, a utcán, majd a bár tereiben. E tekintetben a darab majdnem megfelel a hármas-egység követelményeinek, hiszen az egységes cselekmény reális időben folyik, akár egy görög tragédia – bár ez a vonás inkább az ibseni–strindbergi analitikus drámamodellt idézi, persze parodisztikusan.

A darab realiztikus nyelvezete a négy szereplő dialógusaiban persze nem kizárólag regionális problémákat vet fel, de a korra jellemző általános generációs dilemmákat fogalmaz meg. Az önállósodás és a Peter Pan-szindróma nemcsak a szülői fészekből való kiszakadás és a társadalmi szerepekbe való belépés lehetőségében nyilvánul meg. A két szék közötti állapot a tartalmas társas kapcsolatok kiüresedésével és a szereplők elmagányosodásával tetéződik. Ez nemcsak a pártalálás kudarcában nyilvánul meg, amelynek feszültségét a biológiai óra ketyegése növeli – de olyan apró mozzanatokban is, mint hogy Ada elfelejtkezik bárónője „mai” születésnapjáról, csak mert Denisa facebookprofilja ezt nem közli.

Az elmagányosodással, a hagyományos nemi szerepekkel és házasságmodellel és szerelem-ideálokkal leszámoló Denisa, aki szerint „meg kell bekelnünk azzal, hogy már nem élhetjük meg a klasszikus, regényes szerelmet”, amelyet anyáink megéltek (36). Az anyaságot a toporgásból kivezető egyetlen lehetséges kiutat látja, de csöppet sem reménységként jelenik meg a majdani anyaság reflexiója, de biológiai determinizmusként, amely megóvja az öngyilkosságtól (47).

A *Single radicals*ban távoli házasság és az anyaság a trilógia másik két részében problematizálódik. A *Kindervajco* (Kindertojás) máris egy szakítással kezdődik, Slávka a városi újságíró, miután interjú készített a hatalmas kindertojásról Gregorral, a városi képviselővel, és majd lezavartak egy gyors menetet, felmegy a dolgaiért Urbanhoz, az egykori közös lakásba. Urban egyetemi tanár, barátjának Dunčónak, a munkanélküli zenésznek (aki némileg a *Single radicals* Bohušára emlékeztet) fogalmazza meg, hogy olyan kapcsolatot szeretne, amely nem hazugságon alapul. A macsó Gregor, a kétes ügyletekben (csempészés?) utazó üzletember és városi képviselő (politikuskarikatúra) toppan be, Urbannal az általa szervezett Fonottszékek fesztiválról beszélnek. Slávka a kisgyermekes anyaként is irigylésre méltón kinéző Lucia barátnője, akinek házassága Gregorral kiüresedett. Slávka másnap reggel Dunčo mellett ébred, tévedésről van szó, állítja.

A cselekmény a Fonottszékek fesztivál köré épül, a helyi Gréta Čierna olvas fel, akinek *Férfi értékek nélkül* című debütáló regénye minden díjat elnyert. A felolvasások szüneteiben hol Urban, hol Gregor próbálja felszedni, ám bonyolódik a helyzet, Slávka és Lucia is felbukkannak. A két barátnő erős kontrasztjaként

Gréta átlátja az élethazugságokat, állítása szerint mindig is egyedül volt (a kapcsolataiban is), nincsenek illúziói, vágni sem tud, mivel mindene megvan, amit szeretne, ezért nem vágyik kapcsolatra. Urban igyekszik felszedni Grétát, kreatív írás szemináriumot szervez neki az egyetemen, amibe ő belemegy.

Ne is ecseteljük tovább, hogyan mérgesednek el a kapcsolatok, és esik szét minden – azaz csak majdnem: a földetérés előtt ugyanis minden hirtelen jóra fordul, s a záróképben végül minden visszásságra fény derül. A boldog vég esélye annyira fals, hogy meg sem lepődünk, mikor kiderül, hogy Urban a Humboldt Egyetemen nem tanári, de mosogatói állásban van (teljesen elégedettnek tűnik), Slávka pedig bejelenti Gregornak, hogy gyereket vár tőle – Luciának pedig, hogy már két éve viszonyuk van. Dunčo ellentetését, hogy ő is lehet a gyerek apja, DNS-teszttel cáfolja. A szappanoperába illő kalamajkát abszurdá tetézi, hogy bejelentik, kitört a harmadik világháború – majd mindenkinek bepittyeg a telefonja: kacska a hír.

A dráma szerkezete a *Single Radicals* realiztikus világához képest radikálisabb, metadramatikus elemekkel operál (színház a színházban, 16. jelenet – a mintaférj és -apa szerepét színpadon játssza). A drámai szituációknak ironikus reflektáltságot kölcsönöz Gréta felolvasása. Mindenekelőtt azonban a darab „meta”-szintjéről kell szólni, amely az említett funkciót a darab teljes hosszában képviseli. A címben foglalt hatalmas kindertojásról van szó, amelynek sorsát a szereplőkével párhuzamosan követjük, hiszen minden jelenet eleji instrukció mintegy némajáték leírásaképpen annak újabb epizódjait jeleníti meg. Regionális kódként olvasva, az Eperjes panorámáját uraló óriási Jézus-szobor megvalósíthatatlan tervére utal. A „főmenedzsert”, Gregort kivéve a szereplőknek semmi köze hozzá. A képek, némajelenetek elemelt szürrealisztikussága a kisváros helyett annak torzképét adja, ahogy története is: végül le kell bontani.

A trilógia harmadik tragikomédiája, a *Good place to die* szereplői a városi művészeti alapiskola tanárai, akik a régi, frissen kihalt vezetés után veszik át az uralmat. A művészet és provincialitás, az alkotó problémái, amelyek gyakoriak a Zakuťanská-drámákban, itt homloktérbe kerülnek – a házasságok és párkapcsolatok kríziseivel együtt. A darab Platonov-motívumokból építkezik, Michal Rusnak, a színjátszókör vezetője a címszereplő parafrázisa. Maga is a darabot próbálja a gyerekekkel, sajátos módon (az állatok birodalmában játszódnak). „Idegenek vagyunk a saját városunkban” (123), mondja Soňának, kollégája feleségének, a városi színház színésznőjének, egykori évfolyamtársának, akit elcsábít. Az ő donjuanizmus miatt keverednek a szálak, végül mégis ő hagyja ott a közeget: Pozsonyba megy barátnője után (akivel kapcsolata semmitmondó), és művészileg kiteljesedik (újabb évadot forgatnak a gagyi sorozatból, amelyben valaha játszott). A záróképben a tanáriban ennek frusztrációját feloldandó, sztereotípiák sorjázásába fuladnak a szereplők – ám ezek ezúttal nem a keletiekről, de Pozsonyról szólnak.

Zárszóként újra megismételhetnénk eddigi megállapításainkat, s végezetül leszögezhetnénk, hogy Zakuťanská a fiatal szlovák dráma legfontosabb alkotója, aki megérdemelné, hogy a szélesebb nemzetközi szcena is megismerje művészetét. Már csak azért is, mert autentikus módon beszél olyasmiről, amiről eddig a színpadokon nem volt szó. Lengyelre több darabját fordította Zofia Baldyga, a *Single radicalst* az olsztyni Stefan Jaracz Színházban mutatták be, valamint Váci Duna-kanyar Színházban. A szerző elégedetlenségét egy interjúja is címében viseli: „a következőkben szívesen konzultálok a szövegemről a rendezővel és a fordítóval” (ZAKUŤANSKÁ 2016). Egyik darabja oroszul is megjelent egy kortárs szlovák drámát reprezentáló antológiában.

A messzemenő következtetések levonása egy éppen alakuló, egyre több izgalmas elmozdulást mutató életmű esetében nem lenne stílszerű. Persze jogosan merül fel, hogy konkurenciáképes-e a szlovák színház nemzetközi viszonylatban? A kérdést a *Kød* folyóirat fogalmazta meg, s válaszul a körkérdésére hadd idézzük a szerzőt:

„Nem a színház, hanem a nézetektől mentes ország imidzse és a regionális naiv művészt unalma a konkurenciáképtelen. Annak, hogy miért nem tudják a szlovák szervezetek »eladni« a kultúránkat külföldön, az az oka, hogy nem ismerik. Az, hogy csipkével és néptáncsal konkurálunk, semmit sem változtat azon a tényen, hogy színházainkat éppoly erős témák rázzák fel, akár a színház »Mekkáit«. A világnak néha szüksége van arra, hogy a komplexusos nemzet perspektívájából tekintsen magára” (ZAKUŤANSKÁ 2014, 52).

## Bibliográfia

- HOBBSAWM, Eric (2001), *Bandits*, London, Abacus [első kiad.: 1969].
- LACIAKOVÁ, Diana (2018), *Divadlo sa nedá vygooglit'* [interjú Michaela Zakuťanskával], 12/8, 3–9.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1994), *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin.
- PASSIA, Radoslav (2014), *Na hranici (Slovenská literatúra a východokarpatský hraničný areál)*, Levoča, Modrý Peter.
- PASSIA, Radoslav (2016), Idegen a határon. A Keleti-Kárpátok a XX. századi közép-európai irodalmakban (ford. PASZMÁR Lívia), *Irodalmi Szemle*, 59/10, 11–32.
- ZAKUŤANSKÁ, Michaela (2009a), Havaj, in *Dráma 2007/2008*, Edícia Slovenská dráma, Bratislava: Divadelný ústav, 57–79.
- ZAKUŤANSKÁ, Michaela (2009b), Jánošík (007), *Vlna*, 41/11, 55–69.
- ZAKUŤANSKÁ, Michaela (2012), Píplmeter, *Vlna*, 53/14, 98–115.
- ZAKUŤANSKÁ, Michaela (2014), *Kød*, 8/2, 52.



ZAKUŤANSKÁ, Michaela (2016), Do budúca si rada skonzultujem text s prekladateľom aj dramaturgom [interjú a szerzővel, név nélkül] 2016. 08. 02 *Lita magazín*, lita.sk <https://www.lita.sk/magazin/michaela-zakutanska>

ZAKUŤANSKÁ, Michaela (2017), *Prešovská trilógia*, Knižná edícia časopisu *Vlna*, Edícia dráma, Bratislava, Drewo a srd

ZAKUŤANSKÁ, Michaela (2018), *Slováci*, *Vlna* 75/20, 103–121.

PÁSZT PATRÍCIA

---

## A varsói gyors

A lengyel dráma rendszerváltást követő átalakulási modellje

Magyarország és Lengyelország 1989-ben párhuzamos történetet élt meg, és azonos esélyekkel állt a startvonalra: a rendszerváltoztatási és demokratizálódási folyamat kisebb-nagyobb eltérésekkel ugyan, de ugyanúgy a nulláról indult mindkét országban. Tanulmányom a rendszerváltás utáni lengyel drámairodalom változásainak bemutatására fókuszál.

A lengyel drámatörténeti hagyomány értelmezése  
a rendszerváltozás pillanatában

A lengyel irodalom a Nobel-díj arányait tekintve ismertebb, mint a magyar. Ha Isaac Singert is idesoroljuk, akkor hat Nobel-díjassal jeleskedik, s habár közöttük drámaírókat nem találunk, Witold Gombrowicz, Tadeusz Różewicz, Sławomir Mrozek, Janusz Glowacki vagy Tadeusz Słobodzianek neve világszerte ismerősen cseng a drámatörténészeknek, kritikusoknak és a színházba járóknak. A lengyel színház atyjának nevezett Wojciech Bogusławski 250. születésnapjáról 2007-ben központi ünneppsorozat keretében emlékezett meg az ország. A lengyel nemzeti dráma és színjátás gyökerei azonban még a felvilágosodás korának nagymesterénél, az első lengyel nemzeti színházat igazgató Bogusławskinál is régebbre: a középkori húsvéti misztériumjátékok köré épülő moralitások és (fél)liturgikus mirákulumok hagyományáig nyúlnak vissza. A lengyel színházak már a 17. századtól Racine-t játszottak lengyel fordításban.

A nemzetközi ismertség ambíciója a kommunista rezsim éveiben sem hagyott alább Lengyelországban (SZOKOLAY 1996, MITROVITS 2014; 2020). Az ország politikai szuverenitásának hiányában – a konspiráció földalatti politikai mozgalmait leszámítva – a lengyelek a kultúra, művészetek, irodalom terén élték meg szabadságvágyukat, hasonlóan, mint tették az ország közel 150 évig tartó felosztása idején a 18–19. században. Akkor a lengyel romantika (Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Aleksander Fredro) és a modernség (Stanisław Wyspiański, Stanisław Ignacy Witkiewicz) legjelentősebb drámai alkotásait hagyták ránk. Az

államszocialista időszakban a lengyel dráma és színház különös fénykorát élte, hiszen olyan Jerzy Grotowski, Konrad Swinarski, Józef Szajna, Tadeusz Kantor, vagy a már említett Mrozek, Gombrowicz és Różewicz mind hazájukban váltak ismertté, mert főként ott alkottak. Tucatjával kerültek színpadra a jobbnál jobb drámák, és a magyarországi kiadásoknál évtizedekkel korábban lefordították a jelentős nemzetközi szakirodalmi munkákat is. A lengyel származású Roman Ingarden és Jan Kott műveit például első kézből, anyanyelvén olvashatta a közönség: Kott legfőbb irodalomtörténeti munkáit a lengyelek egy évtizeddel, Ingarden eredetileg német nyelven írt *Az irodalmi műalkotás*át pedig már 1937-ben, tehát 40 (!) évvel korábban megismerhették, mint mi, de Peter Szondi *A modern dráma elmélete* (1979) című műve is évekkal korábban jelent meg lengyel nyelven, mint magyarul.

Épp e friss, inspiráló kulturális közeg vonzotta az 1960-as, 70-es években az ún. „autóstoppos nemzedéket”. Magyarok ezrei utaztak a szocialista Lengyelországba, hogy a világszínvonalú krakkói színházi fesztiválok, gdanski kortárs képzőművészeti galériák, varsói jazz jamboreek, rangos filmszemlék forgatagában meg tapasztalják a lengyel intellektuális, művészi és kulturális szabadságot.

1989 politikai változásai az egész régióban új kulturális korszakot nyitottak. A kommunista rendszer megdöntése után Lengyelországban is a legtöbb művészeti ág, köztük a színház és (dráma)irodalom is újraértékelte, átminősítette a társadalomban betöltött addigi szerepét. A lengyel színházi szakma korán észlelte a kortárs lengyel dráma válságának jeleit (BANIEWICZ 2000), általánosnak tekinthető a felismerés: hiányoznak a színvonalas, új darabok, hiányoznak a kortárs színpadi adaptációk.

## A dramatikus válság

A rendszerváltozással együtt megváltozott az addig fennálló társadalmi „drámai szituáció”, megváltozott az a politikai-társadalmi közeg, amely ismert terepet és inspirációt biztosított az írói, művészi alkotómunka számára. A szocialista színházi formanyelv egyik legnagyobb (de)formálójaként működött cenzúra megkerülésére az alkotók többsége jelképes, metaforikus nyelvet alkalmazott, és ez az „egymásra-kacsintás” közösséget teremtett író és olvasó között. Lengyelországban ez a színházi kettős beszéd (JÁKFAI 2005) hagyománya kétszáz éves múltra tekint vissza: az idegen megszállás vagy a despota politikai rendszer ellenében hangot emelni ezzel a színjátéktechnikával lehet. A pluralizmussal azonban a posztkommunista országokban felbomlott a társadalmi, politikai, világnézeti egység: eltűnt a közös ellenségkép, s ezzel megszűnt az a társadalmat összekovácsoló kohéziós erő is, amely mindaddig a dráma- és színházművészet lényegét is meghatározta. Megosztottá vált a színházi szakma és a közönség is, mert a „lengyel színház el-

veszítette a lelkek feletti uralmát, és e veszteség után nem képes saját identitását újrafogalmazni” (GUCZALSKA 1995, 26). Ez a diagnózis évekkel később is aktuálisnak bizonyult: „Az az érzésem, hogy a lengyel színház mint *egység* megszűnt létezni. Felbomlott a színházakban dolgozó emberek közössége, már szakmai szolidaritásról sem lehet beszélni” (DOBRYCKI 2000, 35) – jegyezte meg egy neves díszlettervező 2000-ben, és véleményét megannyi szakmai fórum visszhangozta, köztük Jan Englert, aki ma a lengyel Nemzeti Színház igazgatójának posztját tölti be: „Az utóbbi tíz évben kétségkívül megingott a színház ethosza. Már nem olyan kristálytisza és egyértelmű, mint azelőtt volt. A színház megszűnt otthonunk, családuknak lenni, többségünk számára egyszerűen munkahelyé degradálódott” (ENGLERT 2000, 66). Valóban ez történt, átalakult a színházi közösségek belső struktúrája: az egykor nagy családként funkcionáló, legendás lengyel színházi műhelyek (BANIEWICZ 2000, PÁSZT 1996) vagy széthullottak, vagy átszerveződtek. Grotowski és Kantor színházán kívül többek között a Teatr Ósmego Dnia, Wę-gajty Színház, és Teatr Akademia Ruchu Társulata is átalakult vagy megszűnt, és csak némely fontosabb kollektíva tudott ugyanolyan formában fennmaradni, mint a rendszerváltozás előtt. Az egzisztenciális problémák elől a művészek különféle haknikba menekültek. Elpárolgott a közös küldetéstudat. A művészek elbizonytalanodásával egy időben átalakult a befogadó réteg összetétele és igény szintje is.

A decentralizációs politika, az állami támogatások átcsoportosítása és az új szabadpiaci körülmények jelentősen átalakították a színházi intézményrendszert is, tömeges elbocsátásokra kényszerítve a csökkenő látogatottságú és állandó pénzhianyval küzdő társulatokat (PŁOSKI 2009, 23–31). Általánossá vált a harc a nézők kegyeiért, a színpadokon egyre nagyobb számban jelentek meg kasszasikerrel kecsegtető, ám egyre silányabb szórakozást kínáló kommersz darabok és musicalek. Az igazgatók és fenntartók féltek a kortárs darabok bemutatásától, így a nehéz gazdasági helyzetre hivatkozva eltűntek a lengyel színház esszenciáját jelentő ambiciózus, kísérleti és művészi előadások, vagyis az új lengyel darabok.

## Nyelv, esztétika és műfaj

A színházi repertoár és infrastruktúra megváltozása a kortárs lengyel drámairodalmat is megváltoztatta. A politikai, társadalmi értékrendszer és világnézeti egység felbomlása Lengyelországban is magával hozta a nyelvi struktúrák, s ezen belül az irodalmi nyelv általános válságát. A kommunista ellenségkép eltűnésével szükségtelenné vált a cenzúra kijátszására szolgáló nyelvi kódrendszer. Értelmüket és hatályukat veszítették a metaforikus utalások, társadalmi-politikai allúziók, s az addig érvényben lévő eszmékkel, értékekkel együtt frázisokká üresedtek az ezeket közvetítő fogalmak, jelentéstartalmak. Lehullottak a kulisszák: megszűnt a korabeli színházi kettős beszéd. A cenzúra eltörlése megnyitotta az utat a szabad-

dá vált, nyílt kommunikáció előtt, a színpad ismét az egyszerű történetek helyszínévé vált (PÁSZT 2010, 41). Az elvárásokkal ellentétben a 90-es években még sem alakult ki új, nagyszabású repertoár, mert bár eltűntek azok a problémák, amelyek ellen lázadni lehetett, az előző rendszer hagyatékaként tehetetlenség alakult ki a hétköznapi valóság problémáival szemben. A bénultságot mélyítette az is, hogy a lengyel drámairodalmi tradícióból szinte teljességgel hiányzik a realista vagy kisrealista valóságábrázolás hagyománya. A legnagyobb alkotók, például Mrozek, Rózewicz nem tudták feltalálni magukat az új szituációban, és még hosszasan – nemritkán halálukig – ugyanazt a nyelvi kód- és eszközrendszert alkalmazták, mint a korábbi évtizedekben. A fiatal alkotók, például Marek Bukowski, Ewa Lachnit, Jerzy Łukosz viszont azért voltak nehéz helyzetben, mert a világirodalmi rangú nagy mesterek árnyékában adatott alkotniuk és saját hangra találniuk. Az allúziók, a groteszk és abszurd nyelvi struktúrákra épülő kollektív színházi nyelvezet tehát teljességgel felbomlott, a nézőkkel folytatott dialógus újabb formái ugyanakkor még nem alakultak ki. Az átrendeződés és útkeresés átmeneti tanácsatlanságot eredményezett – az alkotók pedig egy évtizedes vákuumban találták magukat.

A demokrácia megjelenésével az elsődleges gondot tehát éppen a szabadság, a nyílt beszéd és szabad nyelvi formák megjelenése jelentette. „Szabad a szó, de annyiféle van belőle, hogy az ember nem tudja, melyikre figyeljen”, fogalmazta meg a kilencvenes évek elején egy lengyel költő (MATUSZKIEWICZ 1994, 125). Az eddigi hivatkozási pontok megszűnése, a jövőkép bizonytalansága, az általános kétség a nyelv kifejező erejének korlátozottságában és óhatatlan nyelvi relativizmusban nyilvánult meg. A 90-es évek lengyel drámairodalmának nyelvi válsága és átalakulási folyamata ugyancsak a szöveg rejtett tartalmainak kirekesztésében, kódolt üzeneteinek figyelmen kívül hagyásában, a drámai nyelv lecsupaszításában – tehát a nyelvi jelentés szétbontásában s újjáértelmezésében volt tetten érhető, ami sok esetben párban járt a lengyel irodalmi nyelv vulgarizációjával is. Ezt a jelenséget példázzák többek között Grzegorz Nawrocki, Marek Koterski, Paweł Jurek kilencvenes években született színpadi alkotásai.

## A drasztikus realizmus és lélektani dráma

A rendszerváltozással beköszönő válsághangulat egy évtizedig tartott. Az új évezred új dimenziókat nyitott a lengyel dráma- és színházművészet előtt. A „Nagy Mesterek”, az idősebb nemzedék tagjai között voltak ugyanakkor olyan kortárs klasszikusok is, mint Bogusław Schaeffer, akinek 2020-ban jelent meg első magyar nyelvű antológiája. Szintén a legendás nemzedékhez tartozik Janusz Głowacki, aki a Magyarországon is bemutatott *Antigoné New Yorkban* és a *Negyedik nővér* szerzője, őket nemhogy nem érintette a rendszerváltozás, de jelentős sike-

reket is tartogatott a számukra. Mindkét szerzőre érvényes, hogy művészetük távol állt az 1989 után aktualitását veszített, mrožeki parabolisztikus képalkotás írói módszerétől. Głowacki drámái a realista-naturalista hagyományhoz, míg Schaeffer drámái a szürrealizmushoz állnak közelebb. Az 1990–2000 között debütáló drámaírók középkorosztálya, Marek Koterski (1942), Grzegorz Nawrocki (1940), Ewa Lachnit (1957), Marek Bukowski (1959) az ún. drasztikus realizmusban, „az európai új brutalizmus helyi, lengyel változataként” fogalmaztak (WĄCHOCKA 2004), vagy mint Ingmar Villqist (1960), Lidia Amejko (1955), Jerzy Łukosz (1958) a pszichologizáló dráma műfajában találtak jellegzetes stílusukra.

A kilencvenes évek közepének egyik legnagyobb vihart kavaráó eseménye Grzegorz Nawrocki *Fiatal halál* címen 1995-ben megjelent három egyfelvonásosa és azok színpadi változata volt Lengyelországban. A darab új fejezetet nyitott a lengyel színház történetében, rendkívüli durvasága, agresszivitása és obszcén, trágár nyelvezete okán. 1989 után megszűnt az a lengyel irodalmi hagyomány, amely „a reneszánsztól kezdődően egyfajta társadalmi-politikai funkcióval ruházta fel az írókat, akik művészetükkel egyszersmind a nemzet lelkiismereteként és szócsovéként kívántak fellépni. A politikáról áthelyeződött a hangsúly az intimszférára, az interperszonális kapcsolatokra és az egzisztenciális problémákra, s ha nem is olyan radikális módon, mint ahogy a *Fiatal halál*ban ábrázolásra került, de egyre több lengyel művész érezte égető szükségét, hogy közvetlen formában – vagyis nem a lengyel színpadokon mindezidáig legnagyobb népszerűségnek örvendő szimbolikus-metaforikus formanyelv és képi világ segítségével, hanem a realista stilisztika művészi eszközeivel – reagáljon a kilencvenes évek új valóságára. Az angol és német drámairodalomból ösztönzést merítő alkotók a naturalista, dokumentum-, vagy riport-szerű művekben kerestek megoldást napjaink akut kérdéseire” (PÁSZT 2010, 141).

E művészi törekvésekhez kapcsolódnak Marek Bukowski, Marek Koterski és Ewa Lachnit alkotásai is, míg három másik lengyel szerző, Lidia Amejko, Ingmar Villqist és Jerzy Łukosz művészetét a „lélektani” jelzővel lehetne leginkább jellemezni. E kevés szereplős kamaradarabok általában az emberi lélek és az érzelmi élet kérdéseit feszegetik, helyszínük és szereplőik legtöbbször fiktívek vagy szimbolikusak, nyelvezete költői vagy filozofikus, és az „elhallgatás” dramaturgiai módszerére támaszkodik.

E középnemzedék indulását elsodorták a rendszerváltozás átmeneti időszakának eseményei, darabjaik nem futottak be számottevő színházi karriert, sokan közülük felhagytak a drámaírói hivatással. Erős gyökeret eresztett azonban a pályán a karakterisztikus költői nyelvezetéről és mitikus történeteiről elhíresült, autonóm és homogén írói világot teremtő művész, Tadeusz Słobodzianek.

Słobodzianek 1994-ben írt *Ilja próféta* című darabjával robbant be köztudatba. A tizenöt szereplős dráma a harmincas évek elején játszódik egy szovjet–(ukrán–belorusz)–lengyel határszéli kis faluban. Főhőse Ilja, a „Próféta”, aki állító-

lag csodatévő ereje folytán még az ördögöt is képes kiűzni a megszállt lelkekből. A falu lakói tudomást véve a „szent”-ről úgy vélik, hogy az nem lehet más, mint a megtestesült Jézus Krisztus, aki másodjára is eljött a földre ítélni élőket és holtakat. A Szentírásból azonban tudják, hogy a feltámadáshoz keresztre feszítés is szükségeltetik, így hát elhatározzák, hogy a cél érdekében megfeszítik a prófétát, és ezúton hozzájárulnak a csodához, és megmaradnak az emberek emlékezetében. Az Úristen majd megbocsát, hiszen az ő nagy tettük nélkül nem is teljesedhetett volna be az írás. A megtörtént események alapján íródott „hihetetlen történet” műfaja nehezen meghatározható, leginkább a misztérium-, passiójáték és abszurd keverékeként értelmezhető. A történet nem keresztény traktátum, jóval inkább a napjainkra is oly jellemző emberi sötétség és korlátoltság karikatúrája; az emberiség és józan ész manifesztuma az általánosan terjedő szűkagyúság, ostobaság és agresszió fölött.

Słobodzianek „drámáiban formai (nyelvi) és tartalmi értelemben is különböző értékek és világok keverednek egymással: »igaz« históriáiban az író az autentikus eseményeket vegyíti saját szerzői interpretációival, költői drámáiban a mitikus-mesei motívumokat és nyelvi fordulatokat keveri a mai, modern valóságból vett elemekkel” (PászT 2010, 124).

A hamis megváltás, a leleplezés és a történelmi szembenézés toposza Słobodzianek összes művének visszatérő vezérmotívuma. Drámáinak műfaja ugyan nehezen meghatározható, ám „a mitikus elemek alkalmazása szempontjából a szerző írói módszere két eltérő irányvonalat mutat: az első csoportba azon költői művei tartoznak (*Borsógörgető*, *Merlín*, *Malambó*), amelyek a cselekményt a mítosz vagy legenda eredeti kontextusába helyezik. A *Borsógörgető* fehérorosz mese, a *Merlín* ősi kelta mítosz, a *Malambó* pedig argentin legenda költői feldolgozása. Mindhárom az adott mondai kontextus nyelvi fordulatait alkalmazva stilizálja az ábrázolni kívánt valóságot. A másik csoportot alkotó *Miklós cár*, *Ilja próféta*, *A mi osztályunk* című darabokban a szerző a legendákból vagy történelemből vett elemeket a mai kor valóságába ülteti át, újabb értelmeket és jelentéseket keresve és fedezve fel bennük. E drámákban az író a konkrét valóságot »újramítizálva« gyakran megtörtént, vagy ismét aktuálissá vált eseményről tudósít” (PászT 2012, 362).

Tadeusz Słobodzianek művészetével az utóbbi évtizedben a magyar befogadónak is alkalma nyílt megismerkedni, az *Ilja próféta*, *Borsógörgető* és *A mi osztályunk* című darabjait több városban színpadra állították, 2012-ben pedig a Kalligram Kiadó önálló antológiát jelentetett meg magyarul. A kötet utószava részletesebb pályaképet közöl napjaink egyik legkiemelkedőbb lengyel szerzőjéről, aki nek „messzi tájakon és provincián játszódó históriái helytől és időtől független, egyetemes érvényű történetek. Az isten háta mögötti határvidéken zajló emberi problémákat és históriákat a szerző modellértékűvé tágítja, s ezáltal egyetemesé teszi őket oly módon, hogy alkalmasak lesznek a mai kor emberének lelkiállapotát definiálni. Darabjai a napjainkra is oly jellemző egyetemes elhülyülés és pri-

mitívség tablói (...) dramaturgiája ugyanakkor legkevésbé sem *nihilista*, a szerző világlátásának kulcsát a természet, a testiség és az ember szentségébe vetett hit szolgáltatja” (PÁSZT 2012, 364–365).

## Dráma Laboratórium

Tadeusz Słobodzianek nevéhez fűződik a szerző által létrehozott Dráma Laboratórium is, amely meghatározó szerepet töltött be a 2000-es évek fordulóján tapasztalható váltásban, friss lendületet adott a lengyel drámairodalomnak. A Słobodzianek által 2003-ban megalakított – és nevében nem véletlenül Grotowski kísérleti-oktató műhelyére utaló – varsói Dráma Laboratórium legfőbb célja, hogy tanulási és bemutatkozási teret biztosítson fiatal drámaíróknak, illetve hogy a kortárs drámairodalom megerősítésével a színház kommercializációja ellen küzdjön. Słobodzianek szisztematikus és hosszú távú elképzelést ültetett a gyakorlatba. Ennek lényege a drámaírás folyamatának és a színpadi kivitelezésnek összekapcsolása, vagyis a szöveg színpadon történő tesztelése az első, vázlatos verziótól kezdve annak végső formájáig. Módszere három fő fázisra épül. A heti gyakorisággal megrendezett workshopok keretében olvasópróbákat szerveznek ifjú drámaírók és rendezők részvételével, amelyek alkalmával az új szövegek elméleti (dramaturgiai, tematikai és stilisztikai), valamint gyakorlati (színpadi) életképességét vizsgálják kritikus szemmel. A műhelymunka folyamán korrigált szövegeket a következő szakaszban egy zárt próbán rendezői instrukciókkal, színészek előadásában adják elő, amit szintén termékeny vita követ. Az utolsó stádiumban a szerző és rendező már a közönség előtt is nyitott, nyilvános felolvasásokon dolgozik tovább. A közös gondolkodásra, improvizációkra, szituációs próbákra épülő kollektív (csapat)munka eredményeképp a többször átdolgozott szöveg élvonalbeli színészek közvetítésével kerül bemutatásra a varsói színházak egyikében. A heti rendszerességű munkán kívül ciklikus projektek is segítik a fiatal drámaírók pályakezdését: a *Mestersztály* kurzusokon eddig olyan neves szerzőktől tanulnak, mint Mark Ravenhill, Fritz Kater, Adriano Shaplin, Ivan Viripajev, Nyikolaj Kolada vagy Janusz Głowacki és Marek Koterski. A *Dialogus művészete* elnevezésű nyári táborok keretében pedig a kezdő színpadi írók jeles szakértők, köztük pszichológusok, szociológusok, filozófusok, színháztudósok és történészek irányításával az értelmezés tudományába nyernek betekintést, majd ezek alapján improvizációkat készítenek. A munka minden évben más és más téma – például Shakespeare drámái, a lengyel–zsidó kapcsolatok, a lengyel királyok és egyház, vagy éppen ókori és szanszkrit szövegek elemzése – köré épül.

Słobodzianek dráma- és színháztörténeti jelentőséggel bíró módszerének eredményessége megkérdőjelezhetetlen. A Laboratórium műhelymunkái során eddigi közel 300 új darabot elemeztek, mintegy 90 rendező, 70 drámaíró, 1000 színész



és 100 külsős szakértő részvételével. A közös munka eredményeképp több mint 70 új, utóbb jelentősnek bizonyuló lengyel darab jutott el a lengyelországi színpadokra, közülük néhány olyan rangos színházak repertoárjába is bekerült, mint a varsói Nemzeti Színház, Teatr Dramatyczny vagy Teatr Powszechny.

## Új témák, új nevek

Egyre több ismeretlen, fiatal szerző neve jelent meg a színházi bemutatók plakátjain. Ők az ezredforduló felfedezettjei, a jórészt 1960 után született alkotók, a mai lengyel dráma arcukat jelentősen meghatározó ifjabb nemzedék. Ez a rendszerváltás utáni második drámaíró generáció jórészt Tadeusz Słobodzianek Dráma Laboratóriumából „bújt elő”, s mivel a mester a német színházi hagyomány helyett az angolszász mintát követi (SŁOBODZIANEK 2012), így mentoráltjainak darabjai is elsősorban történetközpontúak, és a lineáris cselekményvezetést preferálják a posztdramatikus szövegek töredezettségével szemben.

A három legfőbb tematika és megközelítésmód, amely az ezredforduló legújabb lengyel drámairodalmát dominálja, a következőképpen fogalmazható meg. Az első a fogyasztói társadalom, az egyén, a család és emberi kötelek általános válságára közelít rá, a média eltorzult világára fókuszáló publicisztikai, szociológiai megközelítés jellemzi. Elżbieta Chowaniec, Tomasz Mann, Andrzej Saramonowicz, Joanna Owsianko drámáit sorolhatjuk e tematikus blokkba. A második drámai forma írástechnikai sajátosságokkal jellemezhető: a lelki folyamatokat különleges nyelvezetű és formai megoldásokkal előtérbe helyező, szimbolikus-metaforikus ábrázolásmóddal tűnnek ki Michał Bajer, Michał Walczak és Dorota Masłowska dramatikusan szövegei. A harmadik típuscsoportba pedig a történelem és egyén konfliktusára épülő, személyes és társadalmi felelősségudatát boncolgató, a történelmi lelkiismeretet elszámoltató önálló drámai művek és parafrázisok tartoznak. Elżbieta Chowaniec, Artur Pałyga, Małgorzata Sikorska-Miszczuk, illetve Tadeusz Słobodzianek művei ismertek e körből.

Hangsúlyoznunk kell a felismerést, hogy a legutóbbi évtized legkiemelkedőbb lengyel drámaírói között túlnyomórészt női szerzőket találunk. Ez legkevésbé sem jelenti, hogy minden írás a nőkről szól – a társadalmi-politikai paraboláktól (Jolanta Janiczak, Monika Strzępka) az abszurd komédiákig (Anna Burzyńska, Iza Degórska), a történelmi szembenézésétől (Weronika Murek, Magda Fertacz) a groteszk költői vízióig (Antonina Grzegorzewska, Zuzanna Bućko, Zyta Rudzka), a színpadra írás módszerével készült improvizációktól (Anna Karasińska) az ifjúsági és gyermekdarabokig (Maria Wojtyszko, Marta Guśniowska, Malina Prześluga) mindent megtalálhatunk a mai lengyel drámairodalom nők által írt halmazában, emellett jelentős számban képviselteti magát a gender (Joanna

Owsianko, Julia Holewińska, Dana Łukasínska) és kimondottan női tematika is (Elżbieta Chowaniec, Anna Wakulik).

Esettanulmányoknak néhány fiatalabb alkotót érdemes megvizsgálni a keleti drámák feltárásakor. Malina Prześluga (1983) fiatal kora ellenére igen termékeny szerző, elsősorban gyermek- és ifjúsági darabjairól ismert, ám egy ideje felnőtteknek is ír figyelemre méltó műveket. A *Stephenie Moles ma reggel megölte a férjét, aztán lefűrészelte a jobb kezét* című abszurd monodrámájában betekintést nyerünk a családi kötelékek széthullásának folyamatába, a lelki és testi erőszak, manipuláció és molesztálás iszonyába, amit Prześluga időről időre a legváratlanabb pillanatokban bohózatra emlékeztető, groteszk fekete humorral tör meg, s bravúros dramaturgiának köszönhetően a pszichodráma végéig bizonytalanságban tartja az olvasót, hogy mi is történt valójában. A szerzőnő *Debil* című műve, amely 2020-ban elnyerte *Az év legjobb lengyel drámája* díjat, valójában egy gyermekségében megrekedt felnőtt megrázó vallomása. A valóságos időt a Micimackó-történet elemeivel vegyítő érzékenyítő darab drámai történetben mutatja be a fogyatékoság sajátos természetét, a részvét, az együttérzés, az empátia reakcióit, ám mindemellett leleplezi a képmutatás, hazugság és önzés világát is. A meghökkentő, horrorisztikus elemektől sem mentes mese-parafrazis az értelmi fogyatékoság fontos és nehéz témáját felvállalva óvakodik az érzelmi zsarolástól, és egy kirekesztett ember egyszerű történetből a gonosz születésének nyugtalanító példázatává alakul át.

Maria Wojtyszko (1982) a másik kiemelkedő lengyel gyerekdarabszerző, aki a lehető legnagyobb írói komolysággal és magas művészi színvonalon közelít a gyermeklét problémáihoz, s teszi ezt közérthetővé nem csupán a fiatal, ám felnőtt befogadók számára is. Művei, köztük a *Mennyek és Pokol* (2016) című darabja is, számos rangos lengyel színházi díjat (év darabja, év legjobb előadása, év legjobb színpadi szövege) elnyertek. *Sam, vagyis felkészülés a családi életre* (2014) című ifjúsági darabja 2017-ben bekerült a *Polkák* című magyar nyelvű antológiába, 2019-ben pedig Bocsárdi László rendezésében bemutatásra került Sepsiszentgyörgyön.

Dorota Masłowska (1983) 18 évesen a *Lengyel–ruszki háború a fehér–piros lobogó alatt* című alkotásával robbant be a lengyel, majd nemzetközi irodalmi életbe. Azóta műveit a számos nyelvre, köztük, angolra, franciára, spanyol, olaszra, németre, litvánra, illetve magyarra is lefordították. Műveit hazánkban is színpadra állították Pászti Patrícia fordításában: első színdarabját, a *Két lengyelül beszélő szegény románt* (2006) a Katona József Színház 2010-ben, a Lengyelországban az *Év Drámája* díjat elnyert *Megvagyunk egymással* (2009) című darabját pedig, amely a *Fiatal lengyel dráma* című magyar nyelvű antológiába is bekerült 2010-ben, a Bárka Színház tűzte műsorára 2012-ben.

Anna Wakulikot (1988) az emberi relációk mikrokozmosza, a kapcsolatok széthullása, az egyéni felelősségvállalás, a beteljesületlen szeretetvágy és magány drámája foglalkoztatja, ám az *Aratás* több olyan égető társadalmi kérdést is érint, mint az abortusz, az egyház és politika egyénre vetülő erkölcsi felelőssége.

Elżbieta Chowaniec (1982) műveiről érdemes szót ejteni, mert a szembenézés bátorsága és őszintesége hol a zivataros lengyel történelem árnyékában (*Gardénia*), hol a halál tükrében rajzolódik ki (*Picsolína*), de mindig megrázó női sorson keresztül.

A rendszerváltás utáni háromnemzedéknyi drámaíró műveiben megmaradtak a groteszk és abszurd ábrázolásmód technikái, de mellettük továbbra is népszerű a realista-naturalista stilisztika (hétköznapi nyelv) és a szimbolikus-metaforikus látásmód (költői emelkedettség, lírai megoldások), valamint a dramatikus (történet-szerűség, a dialógus formáját öltő konverzáció) és posztdramatikus szövegkezelés (esemény-szerűség, dialógusok helyett „monológia”, nyelvi szakadozottság, önreferencialitás). Az utóbbi évtized újdonságaként kell megemlítenünk a professzionális írástechnika egyre általánosabb elterjedését, ami kétségtelenül a színészekkel, rendezőkkel, drámaírói stúdiókkal való szorosabb együttműködés, a kollektív írás eredménye.

## Új dimenziók, tág horizontok

„Hogy változnak az idők. Pár szezonnal korábban még panaszkodtunk, hogy a színházak idegenkednek a kortárs drámától. Úgy tűnt, hogy a drámaírás a kihálófélben lévő szakmák listájára kerül Lengyelországban. Erre váratlanul visszájára fordult minden. Kedvező konjunktúra jelent meg a kortárs dramaturgia számára” (MAJCHEREK 2003, 9).

A fiatal drámaírók, a harmadik generáció „nagy boom”-jának magyarázatát abban láthatjuk, hogy 2000 körül egyre több olyan fórum jelent meg Lengyelországban, amely alkalmat adott az ifjú, ismeretlen alkotók szövegeinek színpadi megjelenésére. Míg a kilencvenes években nyoma sem volt az ígéretes kortárs írók felkarolására tett kezdeményezéseknek, most szinte évente jelentek meg ilyen célú pályázatok és ösztöndíjak. Amennyire korábban idegenül hangzott a színpadra írás gondolata, most újabbnál újabb drámaírói műhelyek, versenyek és fesztiválok jöttek létre, amelyek a kortárs lengyel dráma színpadi jelenlétét elősegítve a legifjabb nemzedék kísérleteit támogatták. Ezek közül a legjelentősebb drámaírói műhely a már említett Tadeusz Słobodzianek nevéhez fűződik, aki nem csupán szerzőként, de az ifjabb drámaíró-nemzedék elhivatott mentoraként is ismert hazájában.

A Dráma Laboratórium a legjelentősebb, ám nem egyetlen módja a fiatal hazai tehetségek felkarolásának Lengyelországban. Az utóbbi két évtizedben számos más támogatási forma is megjelent, közülük a legújabb a Lengyel Kulturális és Nemzeti Örökség Minisztériuma, és az általa működtetett, ám szakmailag teljesen autonóm Zbigniew Raszewski Színházi Intézet kezdeményezése, amely a 2020-ban útnak indított *Drámaírás* program keretében féléves támogatásokat oszt szét

a kortárs lengyel drámaírók között, havi kb. 400 000 forintnak megfelelő ösztöndíjak formájában. Az elkészült műveket a program második részében a Színházi Intézet nyomtatásban publikálja, majd három, erre pályázó lengyel színház színpadra is állítja – erre a célra mindhárom színház egyenként 4 000 000 forintnak megfelelő támogatást kap a minisztériumtól. Az ötfős, színháztörténészekből és rendezőkből álló kuratórium szakmai alapokon dönt a díjak odaítéléséről, melynek elsődleges kritériuma a magas művészi színvonal és színpadra állíthatóság.

A lengyel drámaírás népszerűsítésének kiváló fóruma a R@Port Kortárs Lengyel Darabok Fesztiválja is, amelynek keretében 2007 óta minden évben átnyújtják az év legjobb lengyel drámájáért járó rangos, 11 000 euró értékű *Gdyniai Drámaírói Díjat*. A városi önkormányzat által finanszírozott, nagyszabású gálával ünnepelt eseményt nem csupán a szakma és a sajtó, de a közönség is élénk érdeklődéssel kíséri.

A nívós Kortárs Lengyel Darabot Bemutató Országos Verseny régebbi múltra tekint vissza, hiszen 1995 óta minden évben megrendezésre kerül. A kezdeményezés a minisztérium finanszírozásával, a Nemzeti Színház és a Lengyel Színpadi Művészek Szövetsége (ZASP) együttműködésében jött létre, évente díjazták a legmagasabb művészi színvonalon színpadra állított kortárs lengyel drámaadaptációkat. A fődíj a létrejött előadás teljes költségének visszatérítése a pályázó színház számára.

2000 óta, jórészt helyi, országos vagy nemzetközi pályázatoknak köszönhetően, szinte évente alakulnak különböző lengyelországi fesztiválok, fórumok és intézmények, amelyek szakmai közösségformáló erejüknel fogva felbecsülhetetlen szerepet töltenek – vagy töltöttek – be a kortárs lengyel dráma átalakulási és fejlődési folyamatában. Említsük a legfontosabbakat: krakkói Lengyel Dráma- és Művészeti Központ (1995), poznani Kortárs Dráma- és Művészeti Központ (2000), zabrzei Kortárs Dráma Fesztivál (2001), wroclawi „Eurodráma” Kortárs Dráma Fórum (2002), krakkói Baz@rt Intermediális Színházi Fórum (2004), radomi „Merész Radom” Új Dráma Fesztivál (2005). Némi túlzással elmondható, hogy napjainkra minden jelentősebb lengyel városnak van saját kortárs drámairodalmi fesztiválja: országos szinten évente kb. 250–280 színházi fesztivál kerül megrendezésre (PŁOSKI 2009). És eddig még nem beszéltünk a kortárs lengyel drámairodalmi kiadókról, könyvtámogatásokról, antológiákról, színházi ügynökségekről, jogvédelemről, tantiemokról, portálokról és gigaberuházásokról, amelyek során számos új színházépület épült Lengyelországban.<sup>1</sup> Ezek bemutatása külön tanulmányt kívánna, így ezekre most csupán dióhéjban térek ki.

<sup>1</sup>Többek között a Krakkói Opera (Opera Krakowska), kb. 20 millió eurós, a gdański Shakespeare Színház (Gdański Teatr Szekspira), közel 13 millió eurós, a krakkói Művészetek Kertje (Małopolski Ogród Sztuki), kb. 8,2 millió eurós EU-s támogatással, de új színpadokat kaptak az ezredforduló

## Kiadási gyakorlat, mecenatúra és jogvédelem – a nemzetközi élvonalban

Az 1989-ig még jegyrendszerrel küzdő Lengyelország egy évtized év alatt a közép-európai könyvpiac egyik legnagyobb szereplőjévé vált. Gombamód szaporodtak a könyvkiadók, melyek közül több kifejezetten a kortárs drámairodalom publikálására specializálódott. Ilyen például a varsói ADiT színházi ügynökség, amely több tucat lengyel színpadi kötetet, vagy a krakkói Ksiegarnia Akademicka, amely *Kortárs drámainterpretációk* című sorozata keretében több mint 100 dráma-antológiát jelentetett meg 1999 óta. Közülük közel negyven kötetet a szerkesztők dedikáltak egyes európai országnak szentelvek, német, osztrák, svájci, spanyol, olasz, horvát, ukrán, orosz, belorusz, ír, szlovák, szerb, cseh, bolgár drámaírók legfrissebb színpadi alkotásait prezentálva. A legújabb színpadi írások lengyel színházi folyóiratok hasábjain, például a *Dialog*ban is megjelennek havi rendszerességgel. E három említett kiadó és a Krakkói Magyar Centrum jóvoltából 2000 óta öt magyar válogatás is napvilágot látott lengyel nyelven, 31 mai magyar szöveggel. A transzformációt követő években megalakult Könyv Intézet programjai szintén jelentős összegekkel támogatják a lengyel könyvkiadást, köztük a drámai művek megjelentetését. A lengyelek a friss szakirodalom és kritikai reflexió tekintetében is gazdag és naprakész kiadványokkal rendelkeznek: többtucatnyi színvonalas irodalmi és színházi lapot és folyóiratot adnak ki, köztük jól ismert Magyarországon is a *Dialog*, *Teatr*, a *Krytyka Literacka*, a *Literatura na Świecie*, a *Przegląd*, a *Czas literacki*. Utánzandó az a kulturális szándék, aminek köszönhetően a kilencvenes évek óta mintegy háromszáz jelentős dráma- és színháztörténeti, valamint -elméleti tanulmánykötet és monográfia jelent meg lengyelül. A kiadók amúgy nemritkán az egyetemi központokkal, azok irodalmi, színművészeti és drámapedagógiai karaival, illetve a színházi és irodalmi ügynökségekkel és állami intézményekkel szorosán együttműködve dolgozzák ki programjukat, de számos intézmény önálló publikálási lehetőséggel is rendelkezik. Ilyen például a Ośrodek Badań nad Polskim Dramatem Współczesnym Polskiej Akademii Nauk (a Lengyel Tudományos Akadémia [PAN] Kortárs Lengyel Dráma Kutatási Központja), amely 2012 óta több tucat jelentős antológiát és elméleti művet jelentetett meg, és szerteágazó nemzetközi projektek keretében népszerűsíti a kortárs lengyel drámairodalmat otthon és külföldön.

A lengyel színház és dráma a digitális világban könnyebben hozzáférhető információkkal erősödik. A nagy léptékű digitalizáció, az online kiadások, az e-bookok, az internetes adatbázisok mind a lengyel dramatikusként jelenlét hordozói. A különféle témákra szakosodott honlapokon (ilyen a Színházi Enciklopédia <http://>

---

tehetséges ifjú rendezőgenerációjának tagjai is (pl. Krzysztof Warlikowski – varsói Nowy Teatr, Grzegorz Jarzyna – varsói TR Warszawa).

www.encyklopediateatru.pl/, Új Darabok <https://nowesztuki.pl/>, Lengyel Dráma <http://polskidramat.pl/>, Ninateka <https://ninateka.pl>, *Dialog* <http://www.Dialog-pismo.pl/biblioteka-dramatu> és a Színházi Napló <http://www.dziennikteatralny.pl/>) több ezer kortárs lengyel darabról szerezhetünk be naprakész információkat, elemzéseket, kritikákat, beleértve a drámák digitalizált változatait. Habár a rendszerváltást követő évtizedben a színházi ügynökség vagy mecenatúra fogalma teljesen ismeretlen volt Lengyelországban, mára már a színházi kultúra szerves részét alkotják, képviselik a lengyel drámaírók érdekeit.

Kutatásaim következtetései, hogy a lengyel kultúra irányítói decentralizálták a kultúrát, stabil alapokra fektették, és azóta is folyamatosan komoly állami ösztözzel támogatják a civil kezdeményezéseket. Fontos felismerés a majd negyvenmillió lengyel állampolgárt szolgáló államapparátustól, hogy a mindenkori kormányzati politikától független, hozzáértő szakmai kinevezetteknek adják a legfontosabb színházi, irodalmi intézményeket. Mindez hozzájárult a rendszerváltás utáni dráma művészet szerves fejlődéséhez és ahhoz, hogy a színházak repertoárja bővül (MAJCHEREK 2010) a kiemelkedő, nemegyszer nemzetközi elismertségre is szert tevő kortárs lengyel darabokkal.

## Bibliográfia

- BANIEWICZ, Elżbieta (2000), *Lata tłuste czy chude? Szkice o teatrze 1990–2000*, Errata.
- DOBZYCKI, Paweł (2000), Na razie tracimy czas, *Teatr*, 2000/11, 35.
- ENGLERT, Jan (2000), Kasa nie jest bogiem, *Teatr*, 2000/7–8, 66.
- GUCZALSKA, Beata (1995), Tajemnicza publiczność, *Didaskalia*, 1995/12, 26.
- JÁKFALVI Magdolna (2005), Kettős beszéd – egyenes értés, in Kisantal Tamás – Menyhért Anna (szerk.), *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, Budapest, L'Harmattan – József Attila Kör, 2005. 94–108.
- KAPRONCZAY, KÁROLY (2000), A MAGYAR–LENGYEL TÖRTÉNELMI KAPCSOLATOK ÉVSZÁZADAI, MUNDUS.
- KENCKI, Patryk (2014), Molière, Morsztyn, Marysienińska, *Pamiętnik Teatralny*, 2014/63/4, 14–44.
- MAJCHEREK, Janusz (1993), Musimy siać, choć grunta nasze marne, *Teatr*, 1993/3, 15.
- MAJCHEREK, Wojciech (2000), Dramaturgia współczesna, rzadka uprawa? *Teatr*, 2000/9, 26.
- MAJCHEREK, Wojciech (2003), Idzie nowe? *Teatr*, 2003/6, 9.
- MAJCHEREK, Wojciech (2010), *Raport „Teatry polskie 2007–2009”*, kézirat.
- MATUSZKIEWICZ, Antoni (1994), Pisanie dla teatru, *Dialog*, 1994/7, 125.
- MIKLASZEWSKI, Krzysztof (2007), *Tadeusz Kantor. Między śmietnikiem a wiecznością*, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- MITROVITS Miklós (2014), *Lengyel, magyar „két jó barát”. A magyar–lengyel kapcsolatok dokumentumai, 1957–1987*, Napvilág Kiadó.

- MITROVITS Miklós (2020), *Tiltott kapcsolat. A magyar–lengyel ellenzéki együttműködés, 1976–1989*, Budapest, Jaffa Kiadó.
- MITROVITS Miklós (2020), A politikai, kulturális és társadalmi ellenállás lehetőségei. A lengyel és a magyar példa, *Világtörténet*, 2020/1, 5–25.
- OSIŃSKI, Zbigniew (2009), *Jerzy Grotowski, Słowo – Obraz Terytoria*.
- PÁSZT Patrícia (1996), Lengyel mozaik. Utak, irányzatok, *Színház*, 1996/10, 24–27.
- PÁSZT Patrícia (2010), *Mai lengyel drámairodalom*, Pozsony, Kalligram.
- PÁSZT Patrícia (2012), Utószó. A köztesség-érzés írója, in SŁOBODZIANEK, Tadeusz, *A mi osztályunk. Hat színpadi mű*, Kalligram.
- PÁSZT Patrícia (2017), 10. n. 10. sors. 10. darab, in *Polkák. Új lengyel drámák*, Kalligram.
- PLEŚNIAROWICZ, Krzysztof (1997), *Kantor. Artysta końca wieku*, Wydawnictwo Dolnośląskie.
- PŁOSKI, Paweł (2009), *Przemiany organizacyjne teatru w Polsce w latach 1989–2009*, MkiDN.
- ПОТОК, Magda (2007), Kim jest Cyd?: historia – literatura – przekład, *Pamiętnik Literacki*, 2007/98/2, 5–26.
- SŁOBODZIANEK, Tadeusz (2012), *Oferta dla teatru Dramatycznego m.st. Warszawy im. G. Holoubka*, kézirat.
- SZOKOLAY Katalin (1996), *Lengyelország története*, Balassi Kiadó.
- WĄCHOCKA, Ewa (2004), *Un- Presented Reality: On Polish Society's Self-Identification in Drama after 1989*. <http://sites.utoronto.ca/tsq/09/wachocka09.shtml>

PATKÓ ÉVA

---

## Változni és változtatni

Romániai kortárs drámaírók

A kritikai szellem, a kritikai gondolkodás az egyik legfontosabb jellemzője az egyre nagyobb nézői és szakmai figyelemnek örvendő kortárs román drámáknak. A mindegyikben meglévő lázadó, a változást igénylő, a tabutémákat feszegető perspektíváról szólok írásomban. Az elemzésemben tárgyalt szerzők kiválasztását a magyar nyelvű hozzáférésre szűkítettem. Mindegyiknek olvasható legalább egy magyar nyelvre lefordított drámája. A saját rendezői és fordítói gyakorlatomra támaszkodva Gianina Cărbunariu, Bogdan Georgescu, Ioana Hogman, Mihaela Michailov, Alina Nelega, Peca Ștefan, Elise Wilk, illetve az erdélyi származású Thomas Perle drámáit mutatom be, akinek darabjai először ugyan német nyelven jelentek meg, de az erdélyi identitás, a betelepülés és a kivándorlás sajátos kálváriáját mutatja be. A New Yorkba emigrált Saviana Stănescu angolul ír, de romániai és kelet-európai migrációs tematikák köré szervezi drámáit, így mindkettőjüket román drámaíróként mutatom be.

A felsorolt drámaírók közül sokan színházcsinálók is, legtöbbször saját szövegeiket rendezik meg (Cărbunariu, Georgescu, Nelega, Stănescu), esetleg egy-egy szerep erejéig beugranak az előadásba (Peca). Ezekben az esetekben a szöveget ritkán vagy egyáltalán nem viszi színre másik rendező. Cărbunariu drámaszövegei sikeres bemutatókat és nagy előadásszámokat értek meg a rendező-író színrevitelében független színházi társulásoknál és kőszínházaknál egyaránt, s míg román nyelven nem mutatták be őket máshol, és román nyelvű kötetben nincsenek egybegyűjtve, fordításaikat Európa-szerte játsszák. „*A Stop the tempót, a Kebabot, a Tigrist* játszották már angolul, németül, franciául, svédül, spanyolul, olaszul, lengyelül, csehül, szlovákul, szerbül, bolgárul, görögül, törökül, portugálul, japánul, dánul és magyarul” (CARBUNARIU, 2020).

Az elemzett szerzők közül a nemek közötti arány a női szerzők irányába mozdul el. Tény, hogy a rendszerváltás után nagy számban kezdtek el színdarabokat írni női szerzők, ami bizonyítottan színesíti a tárgyalt tematikákat és a kortárs romániai drámairodalmat.



## A drámaírói képzés

A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen 2009-ben indult akkreditált román és magyar nyelvű drámaíró szak (Scriere Dramatica), a drámaírás alig tíz éve van jelen a mesterképzéses oktatási formában a felsőfokú tanügyi rendszerben. A román nyelvű drámaíró szakot a jelen írásban többször említett Alina Nelega drámaíró irányítja. A drámaírás *körüli* képzések közül a romániai színművészeti egyetemeken hirdetett teatrológiaképzések kínálhatnak írói kurzusokat is: a Babeş–Bolyai Egyetem Színház és Filmművészeti Karán Média, napilap és színházi szaklapban dolgozó riporter/szerkesztő; színházi (forgatókönyv) író; dramaturg; adaptációkészítő; színházi intézményekben dolgozó irodalmi titkár; művészeti intézmények kommunikációs szakembere, igazgatója; kulturális programok és projektek vezetője; előadás producer; színháztörténet-, -elmélet- és -esztétika-kutató specializációk lehetségesek, UNATC Bukaresti Egyetemen teatrológia-koncepciójába a kulturális menedzsment és színházi zsurnalisztika illeszkedik. Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem leginkább draamturgokat képez, és itt hangsúlyozzuk, hogy a végzett hallgatók csak a dramaturgéhoz közel álló területeken tudnak elhelyezkedni. A román államban betölthető munkakörök leírását tartalmazó hivatalos dokumentumban mai napig nem létezik a dramaturg munkakör, ez meglehetősen bizonytalanná teszi a professzionalizáció folyamatát. „A színházi intézményen belül most sincs dramaturg-jogkör. Még nagyon sokáig veled fog élni ez az élmény, hogy folyamatosan rákérdéznek, mivel is foglalkozol, mert nálunk úgy kell beszélni a dramaturgról, mint ami nem létezik” (DEÁK 2018). Dramaturg helyett létezik azonban irodalmi titkári pozíció, a magyar nyelven játszó színházak többsége így tudja alkalmazni dramaturgjait.

A romániai színházi felsőoktatásban a drámai szövegekkel való foglalkozás nem elsődleges szempont, miként a román színházi hagyományban a dramaturg feladatköre nincs elkülönítve (DEÁK 2018), a szöveggel való munkát rendszerint a rendező, illetve ennek asszisztense végzi. A házi rendező fogalmat használja a román szakmai nyelv, ő a színház alkalmazott rendezője, vagy vendégművészként rendszeresen visszajáró meghívott rendező, ellenben házi szerzőről csak abban az esetben beszélhetünk, ha a szerző egyben a szöveg rendezője is. Kivételek természetesen vannak: Matei Vişniec, akiről a hatvanadik születésnapján színházat is elneveztek Suceaván, házi szerzőnek számít, de ez sem azt jelenti, hogy a színház darabot rendel tőle, hanem azt, hogy színre viszik régebbi műveit, illetve vendégjátékra hívják a más színházakban létrehozott előadásokat. Házi szerzők tehát nincsenek, a képzések sem ebbe az irányba mutatnak.

## Drámaíró képzés nélkül. A saját út

A kőszínházak üzemszerű működése Romániában megnehezíti új színházalképzések megjelenését, új alkotói szemléletmódok érvényesülését. Sem a támogatási rendszer, sem a repertoárok és a bejáratott előadásrendek kialakítása nem kedvez egy mind művészileg, mind politikailag kockázatos mű bemutatásának, illetve műsoron tartásának. Az elemzett drámaírók kritikus gondolkodásmódja nehezen illeszthető be az állami támogatással működő hierarchikus színházi rendszerbe. A politikai cenzúra megszűnt a rendszerváltással, az igazgatói hierarchikus döntés- és felelősségsor azonban megmaradt. Jellemző, hogy külföldi elismertségben hamarabb részesülnek a szerző-alkotók. A külföldön való érvényesülés „hagyománya” rájuk is érvényes, a *ionescói* utat a legtöbbjük bejárta: előbb külföldi elismerést kaptak, majd a nemzetközi visszhang hatására otthon is felfigyeltek rájuk. Cărbunariu, Nelega és Peca az angliai Royal Court rezidens ösztöndíjasaként, Stănescu a New York-i székhelyű Lark Play Development Center kelet-európai régióért felelős drámaírójaként lett ismert hazájában. Elise Wilk a Lark rezidens ösztöndíjasai volt öt évvel ezelőtt. Thomas Perle romániai származású bécsi drámaíró szövege a Fabulamundi nemzetközi drámaíró projekt támogatásával kapott román fordítást (PERLE 2020). A romániai kritikai megítélés szerint „Gianina Cărbunariu [...] és Bogdan Georgescu transzglobális művészek lettek” (MODREANU 2019). Levonható a következtetés, hogy a román drámaírók képzése külföldön történik, a külföldi műhelymunkáknak és képzéseknek köszönhetően olyan drámaírói nyelvet sajátíthattak el a szerzők, amelyen helyspecifikus romániai témákról írhattak, hiszen ezeknek a (tabu)témáknak nem volt eddig művészi nyelvi kifejezőmódja. A tárgyalt szerzők így nemcsak merőben új témákkal, hanem egy friss drámai világgal jelentkeztek. Elérhetővé váltak a színpadon olyan darabok, amelyek a nemzeti hagyománytól eltérően nem hőskről szóltak, hanem a mindennapi állampolgárok életének sötétebb és hétköznapiabb oldaláról: gazdasági emigrációról, iskolázatlanságról, korrupcióról, bürokráciáról, szexuális bántalmazásról, fiatalok bűnözéséről, szegregációról stb.

## Szerzőség

A tárgyalt szerzők szövegei a hagyományos drámaírás helyett többször a kollektív munka eredményeként kerülnek színpadra. Amikor a színházi próbák elkezdődnek, a szöveg nincs készen, solvitur ambulando, a munkafolyamat során hozzák létre az előadás résztvevői. A szövegek az előadásért készülnek, és nem az előadás jön létre a szövegből. Cărbunariu, Hogman, Georgescu, Peca esetében csupán az előadás bemutatója után lehetséges dramatikus szövegről beszélni, ráadásul a bemutató után a szöveg még változások során mehet át. Mindazonáltal észlelhető

az a gyakorlat, hogy amennyiben a szöveget más nyelvre lefordítják, tehát végleges formát kap, több, nem a szerzőhöz kötött bemutatójáról tudunk. Ez az alkotási folyamat Cărbunariu esetében a legszembetűnőbb.

A színházi gyakorlat felől nézve, a szépirodalmi dráma és előadásszöveg közötti különbséget úgy határozhatjuk meg, hogy előbbi esetben a szöveg indukálja a színpadi cselekvést, utóbbinál a cselekvés a szöveget. Cărbunariu, Georgescu, Hogman a színészekkel közös alkotói próbafolyamat (improvizációk, személyes történetek beépítése) során alakítják ki a szöveg végleges formáját, az előadás-szöveg kollektív munka eredménye, mégis egyetlen személy vállalja a szerzői felelősséget. A kollektív munka esetén kialakuló szöveget továbbra is a rendező jegyzi, azaz a szerzőség még mindig automatikusan a rendezőé. Jó példa erre Radu Afrim többszörös Uniter-díjas rendező, aki a színészek improvizációból alakítja ki az előadás jeleneteinek sorrendjét, a jelenetek szövegeit az asszisztens lejegyzi, majd ebből alakul ki az előadásszöveg. Ennek szerzősége pedig a rendezőt illeti meg.

Jellemzőek a szociális érzékenységű tematikák, a szövegeket a dokumentumhasználat (Cărbunariu), a provokatív, trágár, vulgáris nyelv (Peca), a különböző társadalmi rétegek, a *blokknegyedek* (lakótelepek) lakóinak nyelvjárása és zsargonja (Nelega) jellemzi. A politikai hatalomgyakorlás intézkedései, az intézményi korrupció, az átláthatatlan bürokratikus rendszer ellen gyakran fellép a román színház, az előadások többször a médiából ismert botrányos és megosztó eseteket dolgozzák fel.

## Pályázatok

Romániában az utolsó évtizedekben egyre gyakoribbak a drámapályázatok, ezekre hol kész szövegeket, hol szövegtervezeteket várnak a kiírók. A pályázatok díjazása a szöveg bemutatása és/vagy pénzjutalom. A *DramAcum* (DráMost) az elsők között hirdetett pályázatot fiatal drámaíróknak azzal a céllal, hogy az új román drámát támogassa és generálja. A civil szervezetet 2000-ben hozták létre a Bukaresti I. L. Caragiale Film- és Színművészeti Egyetem végzettjei: Nicolae Măndea, Andreea Valean, Gianina Cărbunariu, Radu Apostol és Alexandru Berceanu, majd hozzájuk csatlakozott 2010-ben Ana Margineanu, Maria Manolescu és Peca Ștefan. Ehhez a kezdeményezéshez sokáig nem csatlakoztak komoly anyagi forrásokkal rendelkező intézmények, de mára már fesztiválok, színházak is rendszeresen hirdetnek drámapályázatokat, ahol a részvételi arány igen magas. A pályázatok miatt (is) egyre inkább megjelentek a kidolgozott, kész drámaszövegek a román kulturális szcénán. Drámaíró rezidenciaprogramokat is gyakrabban és rendszeresebben hirdetnek alapítványok, alkotóműhelyek. A kolozsvári #Reactor alkotói és kísérleti műhely 2016 óta szervezi a *Drama 5* programot, melynek

keretében évente öt drámaíró kap bemutatkozási lehetőséget, és az itt írt darabjaikat be is mutatják. A programot Alina Nelega drámaíró mentorálja. Romániát ugyancsak ő képviseli a *Fabulamundi. Playwriting Europe. Beyond borders?* nagyszabású európai drámaíró projektben, itt is hirdetnek rezidenciaprogramokat, ilyenkor külföldi szerzők tartanak műhelygyakorlatot helyieknek, mindemellett kiválasztott romániai szerzők darabjait fordítják és mutatják be Európa-szerte. A tanulmányban bemutatott kilenc szerző közül heten részt vettek 2017–2020 között a Fabulamundiban.

A román állami Nemzeti Kulturális Alap (Administratia Fondului Cultural National, AFCN) támogatja a társadalmi kérdésekkel foglalkozó előadások létrejöttét, az alkotófolyamat során előadásszövegek is születnek. A pályázatoknál az elkészült műalkotás minősége a döntő, az AFCN nem gyakorol semmiféle cenzori szerepet. A romániai politikai közgondolkodás nemigen zárkózott fel az európai társadalmak válságkezelési diskurzusához, ami a rasszizmust, a családon belüli erőszakot, a vallási szélsőségek megítélését stb. illeti, az AFCN a maga módján mégis lehetőséget ad a színházaknak, hogy ezekkel a témákkal foglalkozzanak. Jó példa erre a pozitív szakmai visszahangot kiváltott, kollektív szerzőségű *99,6%* című kétnyelvű előadás a kolozsvári Reactor központban, mely a többségi és kisebbségi együttélésről, etnikai konfliktusokról szól. Bár Pavis szerint az állami támogatás gesztusával a központi szervek lepasszolják a felelősséget, és áttelik a kulturális szférába a problémákat. „A színházat ugyanis arra készítetik, hogy ellensúlyozza az állam hiányosságait a társadalmi egyenlőtlenség, a bevándorlók elhibázott felzárkóztatása, a munkanélküliség, a fajgyűlölet, valamint az erőszak terén” (PAVIS 2020).

## Könyvkiadás

A romániai drámairodalom könyvkiadását a már említett Uniter kiadója, az Unitext mentorálja, amely magát „*Romániában egyedülálló, kizárólag színházi könyvekre szakosodott kiadó*”-ként nevezi meg, és tizennyolc éve jelentet meg kortárs román színházi szövegeket. Mai külföldi szerzők román nyelvre fordított darabjait is publikálják, a drámairodalmi sorozatok bővültek más színházi jellegű szakkönyvekkel is: monográfiák, beszélgetőkönyvek, naplók, antológiák stb. Ugyanakkor mind a példányszám, mind a címlista bővülése meglehetősen visszafogott. A kiadó honlapján az utolsó öt évben az Uniter díjazott darabjainak kiadása szerepel csupán, illetve kortárs külföldi szerzők egyetlen Fabulamundi gyűjteménye. Tárgyalt szerzőink közül Mihaela Michailov és Alina Nelega Uniter-díjasok egy-egy darabját adta ki az Unitext. Csekély számú nemzetközi és romániai szakkönyv található a kiadási listán (Ion Cojar, George Banu, Peter Brook, Declan Donellan és Hans-Ties Lehmann). Ebből levonható a következtetés, hogy a nyomtatott

színházi könyvek publikálását felvállaló kiadó nehézkesen tart lépést mind a kortárs drámairodalommal, mind a jelenlegi színházi szakirodalommal.

A LiterNet viszont ingyenes hozzáférést biztosít online felületen a szerteágazó tematikájú és szakterületű könyvekhez és írásokhoz, több nyelven. A kiadói katalógus átlátható, könnyen böngészhető, a folyamatosan bővülő színházi sorozat megannyi kortárs (és néhány klasszikus) színdarabot sorakoztat fel. Hiánypótló gyűjtemény, mai szerzők darabjait (esszéit, naplóit, kutatásait, módszertanait vagy éppen zurnalisztikáját) közli, gyakran fordításban is az eredeti mellett. A jelen írásban többször említett *Drama 5* drámaíró rezidencia program keretén belül megszületett darabokat is a LiterNet adja ki digitális kötet formájában évente.

Színházak is felvállalnak könyvkiadást Romániában. A nagyszebeni Radu Stanca Színház évente megrendezésre kerülő nemzetközi fesztiválján (FITS) számos könyvbemutatót tartanak, melyek közül sokat jegyez a színház, mint kiadó. A könyvek a fesztivál ideje alatt megvásárolhatóak, de további beszerzésük bonyolult, a széles körű közönséget nem látják el, és ritkán vagy alig készül belőlük utánnymás. A Temesvári Állami Színház is elkezdett színházi kiadványokat gondozni, amelyeket a saját szervezésű FEST-FDR nemzetközi fesztiválon mutatnak be, de öt könyv és tizenkilenc periodika után az ígéretes *atent* (jelentése: figyelmes, figyelő) című sorozat leállt. Kortárs román drámák magyar fordításait több színházi szaklap vagy színházi kiadvány is rendszeresen közli, ilyen a havi rendszerességgel megjelenő *Színház* folyóirat, a negyedévenkénti *Játéktér Színházi Periodika* vagy a *Látó Szépirodalmi Folyóirat* összevont nyári száma. Előfordul, hogy ha van rá lehetőségük, a különböző projektek égisze alatt létrejött előadások szövegeit alkotóik kiadják, ezek viszont elenyésző példányszámban kapnak nyilvánosságot, és nem lelhetőek fel a kiadói piacon, nem épülnek be az olvasói köztudatba.

## Szerzők, esettanulmányok

Az alábbi dramatikusszövegek kiválasztásakor nem esztétikai szempontok vezettek, hanem a színházi működést segítő nyelvi formák, dramaturgiai megoldások erőssége. Ez nem azt jelenti, hogy csiszolatlan vagy kevésbé értékes drámákról beszélünk, hanem hogy a megértés színházcentrikus, előadás felőli rögzítését követhetjük.

Gianina Cărbunariu drámái

Cărbunariu a 2009-ben a Yorick Stúdióban Marosvásárhelyen bemutatott *20/20* című előadással vált ismertté magyar nyelvterületen. A magyar–román kétnyel-

ví előadás a marosvásárhelyi „fekete márciusról” beszélt dokumentarista színházi nyelven, meglepő őszinteséggel és nyitottsággal. „Történelmi előadás ez: nem azért, mert történelemről szól, a közelmúltról, hanem mert megtör valamit: hallgatást, tabut, félelmeket, kultúrákba való zárkózást, ami egyaránt jellemző a magyar és román színházra Romániában” (TOMPA 2010). Az interjúkból és személyes vallomásokból összeállított előadásszöveg újdonságnak számított. Az interjúkat az alkotócsapat készítette, terepen szólították meg az akkori események résztvevőit, mindkét oldalt, románokat és magyarokat egyaránt. Azok a színészek, akik részt vettek a vásárhelyi főtéren történt tüntetésben, vagy tanúi voltak a márciusi eseményeknek, vallomásaikat, visszaemlékezéseiket beépítették az előadásba. A romániai politika, mint előadástéma, nem áll távol Cărbunariutól a továbbiakban sem, jellemző rá az olyan események vizsgálata, amelynek társadalmi megítéléséről a mai napig nincs konszenzus, amit egymásnak ellentmondó álláspontok és (politikai) diskurzusok öveznek. Ilyen a *Szolidaritást* indító nagybányai eset, amikor a polgármester, a városlakók jelentős támogatásával, falat építtetett a roma közösség és a szomszédos városnegyed közé. Mindez a politikai diskurzusban a „megvédés”, az „integráció” és az „életminőség javítása” címkét viselte. A *Hétköznapi emberekben* a romániai állami útépitő vállalat korrupcióját fedi fel a szerző azt a közelmúltban nyilvánosságra jutott esetet járva körül, amikor minisztériumi szinten sikkasztották és csalták el a közpénzt. A 2014-es *Eladó / For sale* című drámában ugyancsak a magas politikai köröket érintő palagázkitermelés körüli korrupciós ügyet vizsgálta. Mindhárom Cărbunariu-előadás kőszínházban, Bukarestben és Nagyszébenben jött létre, nagy nézőszámmal ment, számos fesztiválmeghívást kapott. A társadalmi problémákról való nyílt színházi beszéd nem csupán az alulfinanszírozott és kevesebb nézőszámot magáénak tudó független színházakban nyert teret, hanem a városi vagy állami közpénzeken működtetett színházi intézményekben is. Hangsúlyozni kell, hogy számos európai finanszírozású pályázat segíti az előadások létrehozását, ezért érthető, hogy a kőszínházak is élnek ezekkel a lehetőségekkel.

A médiafigyelem középpontjába került, ökológiai katasztrófával járó verespataki aranykitermelés körüli botrányokra reflektáló előadást: *Verespatak – fizikai és politikai vonalon* Cărbunariu 2010-ben kolozsvári csapatával hozta létre, igazi kollektív alkotásként: Peca Ștefan, Gianina Carbuariu, Andreea Valean írta a szöveget: Gianina Carbuariu, Andreea Valean, Radu Apostol rendezte az előadást a Kolozsvári Állami Magyar Színházban. Művészi produktummal kibontani egy tabutémát, kimondani az elhallgatott eseményeket – ez Cărbunariu színházigazgatói gyakorlata. Nemzetközi rendezései mellett a Piatra Neamț-i Ifjúsági Színházban projekteket, nyílt pályázatokat hirdet fiatal rendezőknek, lendületes csapatával fesztivált szervez, koprodukciókban hoz létre előadásokat, fiatalokat vonz szülővárosa színházába, tabutémákat feszeget.

## Bogdan Georgescu drámái

A *Pá, puszi Románia* Georgescu legismertebb darabja, több *mainstream* romániai témát dolgoz fel: az emigráció, a romániai vasút siralmas állapota, a bűnözés, a korrupció, a tömbháznegyedek állapota mind dramatikus rendbe szerveződik. Komédiaként reflektál Georgescu arra a tehetetlenségre, amelyben a mindennapjaikat élék az egyszerű állampolgárok. A dráma szövege alkotóműhelyben készült, kollektív munkamódszerrel, majd öt évre rá Georgescu véglegesítette. Románul az írta, rendezte, kitalálta, szervezte stb. egy szóban megfogalmazható: *un spectacol de Georgescu*. Ez a megfogalmazás tartalmazza a rendezés fogalmát is, de nem sajátítja ki.

Újabb darabjai, amelyeket maga is rendez, specifikus témákat feszegetnek, kerülnek az általánosítást. A szerző Romániában megtörtént és a sajtóban nagy port kavart eseteket dolgoz fel kollektív alkotási módszerekkel. A *Pá, puszi...*-hoz képest a szöveg az előadások próbafolyamata során alakul ki. A tanügyi rendszer következetlenségeiről a 2015-ös *Antisocial*-ban, a 2016-os *#Minor*-ban a kiskorúak problémáiról és a társadalmi felelősségről, az egészségügy anomáliáiról a 2017-es *MalPraxis*-ban beszél. A három említett előadás(szóveg) egy hosszú távú alkotói projekt része, a szerző-rendező a cselekvő színház megfigyelésének nevezi ezt az aktivitást (*observational project of active art*).<sup>1</sup> Az Active Art olyan módszer, melyben a devised és a dokumentum-színház technikája, valamint a megfigyelő színjátszás ötvöződik új teatrális kifejező eszközöket és drámai struktúrákat alkotva. Georgescu legutóbbi színházi munkája a 2019-es *Sexodrom* a romániai roma közösség *#metoo*-történeteiből mutat be egy előadásnyit a Romániai Roma Színházi Egyesületével közösen.

## Ioana Hogman drámái

Hogman a Marosvásárhelyi Egyetem drámaíró szakán végzett, 2017-es disszertációs darabja a *Diptic*, melyben Vasziliij Kandinszkij festészetétől ihletve azt tanulmányozza, hogyan közelíthető a színházi szöveg az elvontsághoz. A költői darab nyelvezetében is formabontó, a szerző instrukciója szerint a színész érzelmi terébe íródott. Különböző hosszúságú, egymással szerves kapcsolatban levő verses monológokból épül a mű, melyek párbeszédese formában is előadhatóak. Ez a fajta írásmód jellemzi a 2019-es *Szeretem a Sushit* is, ahol a központi tematika a félelem és a maszkulinitás, mindkettő tapintható jellemzője a romániai társadalom működésének. A szerző a darab írása közben aktívan részt vett a próbákon,

<sup>1</sup><https://www.frixberg.de/bogdan-georgescu/>

az improvizációs gyakorlatokból megszületett mondatok egy részét beemelte a szövegkorpuszba. Ritka alkalom, amikor a maszkulinitásra női szerző reflektál férfi színészek és férfi rendező közreműködésével, ez hangsúlyosan belekerült az előadásba. Hogman legújabb munkája is többszerzős, az *interior-lumină* (belső terek–fények) létrehozása közben alakult ki a végleges szövegváltozat. Az előadás a kolozsvári Reactorban készül, bemutatójának időpontja 2020. októbere. A szerző először a Reactor *Fresh Start* rezidenseként került színpadközelbe, a 2018-as *A nap, amikor a cipőm lenyelte a nyelvét* (*Ziua în care papucii mei și-au înghițit limba*) című előadással debütált szerző-dramaturgként. A legújabb drámaíró generáció tagjaként vallja, hogy

„jelenleg az interdiszciplinaritás felé való elmozdulás érdekel, hogy beépíthessem szövegeimbe a tudományt (genetika, mikrobiológia, ökológia), és megvizsgálhassam meddig feszíthetőek a szerző és dramaturg hivatás határai. Egyre kevésbé vonz a színház pusztán nyers színházi formája, a hibrid projektek, a különböző szakmákat képviselő emberekből álló alkotóközösségekben való munka felé szeretnék elmozdulni. Ez nem azt jelenti, hogy lemondok a színházról, de más kapcsolódási viszonyrendszerekre vágyom, hogy megváltoztathassuk a színház konvencióit, hogy a közönséggel és az alkotó művészekkel újfajta viszonyokat kísérletezhessünk ki.”<sup>2</sup>

Erdélyben elenyésző a Reactorhoz hasonló kísérletező helyek száma, a legtöbb független műhely Bukarestben található. Az idézetben felvázolt interdiszciplináris projektek jelen pillanatban még ezektől a műhelyektől is meglehetősen idegenek.

Mihaela Michailov drámái

A fiatalok megszólítása színházi módszerekkel Michailov drámaírói munkásságának fő vonulata lett. 2015-ben társalapítóként létrehozta a Replika Oktatási Központot, ahol a romániai gyerekek társadalmi problémáival foglalkoznak. A 2015-ben bemutatott *Familia Offline* nyitóelőadás, melynek szövegét Michailov jegyzi, a vendégmunkások otthon maradt gyerekeiről szól, a 2011-es *Copii răi!* a tanár–diák közötti erőszakos viszonyt vizsgálja, a máig működő iskolai büntetésmechanizmusokat, mindemellett a *bullying* fenomént, a gyengébben teljesítő diákok társadalmi kirekesztését. Michailov drámái

<sup>2</sup>Hogman e-válasza 2020. szeptember 11-én.



„...szóközösségek, melyek a hatalmi pólusok újraosztásáért harcolnak mai társadalomban, és a monoperspektívából bemutatott valóságok elmélyítéséért. Témáim: a szexuális és faji diszkrimináció, a romániai bányászok életkörülményei 1989 után, a bányászárságok, a gyerekek és fiatalok hangja. A gyerekeknek szóló politikai színházban hiszek, amely radikális politikai perspektívát kölcsönöz ártatlanságuknak, hogy társadalmi értékeik öntudatában tudjanak felnőtté élni.”<sup>3</sup>

A 2019-es *Hogyan győzi le Barbie a világválságot* című drámában többszólamúan ábrázolja a *first world problems* jelenségét egy serdülőkorban levő kislány főszereplésével. A darabot a 2009-es gazdasági válság romániai anomáliái ihlették. A szerzői bemutatkozásban említett bányászárságokat feldolgozó dokumentarista darab, a 2010-ben Bukarestben bemutatott *Capete înfierbântate* több nemzetközi fesztivál meghívottja volt 2010-ben, majd ezt követte rá egy évre a Zsil-völgy munkanélkülivé vált bányászainak életét bemutató *Subpământ* (Föld alatt). A szövegek és a belőlük készült előadások a közelmúlt bemutatását tűzik ki célul. Hosszas dokumentálódás, interjúkészítés és aprólékos terepmunka előzi meg az előadásokat, az alkotók ezeket a fázisokat is dokumentálják, a nyilvánosság elé tárják a dokumentálás dokumentumait is.

Alina Nelega drámái

Több ízben említettem Nelega munkásságát: drámaíró, rezidencia-programok mentora, nemzetközi drámaíró projektek vezetője és lebonyolítója, drámaírást oktató tanár és szakirányító, műfordító. A lokális problémák vizsgálata, valamint a nemzetköziség és a romániai kortárs dráma európai láthatóságának kibővítése egyaránt fontos célja alkotó- és tanári pályájának.

A *Bakelit taxi* című drámája Arthur Schnitzler *Körtánc* című drámájának szerkezetére épül, Marosvásárhely, illetve a városra kísértetiesen hasonló helyszín egyik tömbháznegyedének fiatal lakói életébe nyerünk betekintést. A *graffiti*. *drimzben* „*költőien megírt érzelmi break-dance*” (BOICEA 2010) mutatja be a blokknegyedekben felnőtt fiatalok és szüleik életének kiúttalanságát. Nelega az emberit, az egyetemest találja meg a vázolt élethelyzetekben. Eddig ritkábban hangzott el az egyetemes jelző, Nelega esetében azonban indokolt a használata. Drámaírói munkásságának csúcspontja a sok bemutatót és fordítást megért három monológ: az *XXE-uri (XXE projekt)*, a *Decalogul dupa Hess* (Anamaria Pop fordításában: *Rudolf Hess tízparancsolata*) és az *Amalia respira adanc* (Anamaria Pop fordításában *Améli sóhaja*). Utóbbira jellemző, hogy a

<sup>3</sup> Fabulamundi – a drámaíró bemutatkozása, 2017.

„jelen szöveg egy alkotói folyamat része, melyben a szerző és a színész közvetlen kapcsolatba kerül, a rendező közvetítő szerepe eltölpül. Egyrészt ez egy olyan forma, mely alátámasztja azt az igényt és szükségességet, hogy a drámaíró minél közelebb kerüljön a színpadhoz, hogy ismerje meg lehetőségeit, követelményeit és elvárásait. [...] A sokoldalú színházi ember, Alina Nelega kifejleszt egy saját elméletet a 21. század drámaírásáról, melyet deteatralizációnak hív.”

Ez a módszer írásaiban a letisztult nyelvezetben, a pontosan szerkesztett helyzetekben, a monológok szövegmögöttségében érhető tetten.

### Peca Ştefan drámái

A DramAcum első drámaíró versenyének nyertes szövege, a *Ziua fututa a lui Nils* (Patkó Éva fordításában: *Nils elbaszott napja*) éles szakmai kritikát kapott a 2008-as ősbemutató után. Ez várható volt, már a szervezők is figyelmeztetnek az előadás promóciós anyagaiban: „Vigyázat! A szöveg szándékosan használ rendkívül explicit nyelvezetet. Kiskorúak és ultraszégyenlősek számára tilos a belépés.” Szerzőként Peca igazi provokátor, szereplői káromkodnak, drogoznak, a darabokban állandóak az (ál)pornográf jelenetek, egyes szereplők szájába anarchista szövegeket ad. A kétezres évek legelején elsőként nyúl ilyen témákhoz. Az említett *Nils...*-et a Teatrul Imposibil független színház megjelentette nyomtatásban három másik hasonló darabjával együtt. A drámái óriási hatással voltak a kortárs román színházra. Érzékeltették, hogy a fiatalok, írók, színházcsinálók és nézők egyaránt új témákra kíváncsiak, ezért frissíteni kell a kortárs drámairodalom eszköztárát, akár a verbális eszközöket, szabadulni kell a begyepesedett értékrendtől, merészebbnek kell lenni. Peca több mint harminc darabot írt ezután, bukaresti független és néhány állami játszóhelyeken ezeket be is mutatták, megkerülhetetlen lett a román kortárs drámaírókról való diskurzusban, de szövegei nem épültek feltétlenül be a kortárs drámairodalomba. Alkotói munkásságának csúcspontja, amikor Ana Margineanu rendezővel nagyméretű színházi projektet valósítottak meg, romániai kisvárosok mindennapjait dolgozták fel helyi színházi társulatokkal hosszabb dokumentálódási időszak után. Peca később nemzetközi téren is elismertséget szerzett. Általánosan következtethetünk arra, hogy az ő vadsága nélkül nem feltétlenül robbanhatott volna be ennyire hirtelen és majdnem átmenet nélkül az új drámaíró-színházcsináló generáció, mely fel- és megszabadult minden politikai nyomás és színházi tradíció alól.

## Thomas Perle drámái

Perle gyermekkorában emigrált családjával együtt Romániából Németországba, majd színházi tanulmányai elvégzése után kezdett írni, német és osztrák díjakat és ösztöndíjakat ítéltek neki. Német nyelven ír, a kortárs román drámairodalomhoz a dramatikusan művek tematikája miatt sorolható. Perle eddigi, Németországban és Ausztriában bemutatott darabjaiban családon belüli témákat dolgozott fel: kiemeli a családi, ezen belül a női alkoholizmust, a gyermek–szülő kapcsolatot, a szerelmi viszonyt stb. Legutóbbi drámaszövegében, a *LIVE* címűben ismét romániai témáról ír. Alkotócsapatával együtt a 2020-ban kitört járványhelyzet okozta társadalmi lebénulás és bizonytalanság tapintható jelenségeit kutatták, majd ebből a közös munkából hozták létre az öt történeti szálon futó darabot, amit Perle jegyez. A 2020-as Nagyszébenben bemutatott *Kárpátfoltokban* a haza, a hazátlanság alapélményeit kutatja az erdélyi cipszerek, a szepességi százszoros többszörös emigrációjának történetét feldolgozva. Perle rámutat a migráció és emigráció élethelyzeteinek ellentmondásosságára. A dokumentum és az (auto)fikció szikár költői nyelvezetben ötvöződik, központozások nélküli verses szövege a más-más történelmi korban élő kivándorló generációkat egyaránt megszólaltatja.

## Saviana Stănescu drámái

Stănescu magyarul is olvasható drámája a *Rendkívüli képességekkel rendelkező idegenek* című opus. Stănescu is hazajáró drámaíró, bár több mint húsz éve él az Egyesült Államokban. Fontos felmenőinek román, illetve albán származása, ő maga nemzetközi drámaíróként mutatkozik be. Romániában gyakran játsszák szövegeit, illetve rendszeresen tart drámaíró mesterkurzusokat, vezet színházi projekteket az országban. Költő és újságíró volt, amikor dramatikusan verseit színházi előadások formájában kezdték bemutatni, a *Proscrisa* (A száműzött nő) címűt Párizsban is műsorra tűzték. Így kezdődött Stănescu nemzetközi karrierje. Számos drámaírói rezidenciaprogramon vesz részt, tanít és kelet-európai drámaprojektekért felelős, emigrálásakor azonban végig kellett járnia a megélhetésért és elismerésért szükséges lépcsőfokokat. Szerzői témái a nők és az emigrációban élők sorsa. Egyik legtöbbször játszott darabja, a *Waxing West* egy frissen emigrált kozmetikusnő induló házasságát mutatja be, s a nőt vámpírok formájában kísérti a Ceaușescu házaspár. A megélhetésért való küzdelem és a női látás, nőtematika végigkíséri minden darabját. Az 1989-es forradalom harmincadik évfordulójára készülve Stănescu hazaköltözött fél évre Romániába, hogy megteremtse a *#Proiectul Revoluția* (A forradalom projekt) című műhelymunkát, és megírja a készülő előadás szövegét, ezúttal román nyelven. A dokumentarista jellegű előadás(szö-

veg) olyan kérdéseket feszeget, hogy egyáltalán forradalom történt-e 1989-ben. Stănescu a mai napig megoldatlan problémákat vet fel drámáiban, a forradalom kapcsán pedig személyes történeteket mutat be.

#### Elise Wilk drámái

Az elemzett drámaírók közül Wilk az egyik legtöbbet foglalkoztatott szerző. Az elmúlt tizenkét évben, mióta drámaírással foglalkozik, Romániában is, de világszerte is sokszor bemutatták darabjait. Vişniechez hasonlóan kész drámaszövegeket ad a megrendelő színházaknak, legismertebb az *Avioane de hartie* (Albert Mária fordításában *Papírrepülők*) című alkotása. A DramAcum debüt kategória díj nyertese 2008-ban a *Pisica Verde* (*Zöld macska*) drámával. Fordítói munkássága is jelentős, német drámákat ültet román nyelvre, és ezáltal a Fabulamundi nemzetközi drámaíró projekt egyik romániai tanácsadója. Wilk jártas a kamaszok, a tinédzserek, a középiskolások világában, darabjait „kényelmetlen olvasni, mert tulajdonképpen milyen társadalom vagyunk mi, ha képtelenek vagyunk a biztonsági hálót kihúzni, hogy bárki valóra válthassa álmait?” (POPOVICI 2019). Wilk rámutat arra a társadalmi kudarcra, ami a fiatalokkal való bánásmódot jellemzi. „A darabokat összekötő vörös fonal a felnőttek, az autoritást gyakorlók bukása, legyenek ők tanárok, szülők, tutorok vagy az állam képviselői, mert nem tudják megvédeni a fiatalokat, nem tudják végig kísérni őket az önmegismerés, az identitáskeresés, a képességek felmérésének útján” (POPOVICI 2019).

#### Kortársi fogalmazás

A romániai kortárs drámairodalom exponenciális fejlődésben van, látványos az egyre növekvő nézői és szakmai érdeklődés a társadalmi problémákra közvetlenül reflektáló előadások (dokumentarista színház, politikai színház, roma színház stb.) iránt. Ugyanakkor a színházak és ezen belül a független vagy projekt alapú előadások finanszírozása kiszolgáltatott a rendszerváltás óta folyamatosan cserélődő politikai apparátusnak. A politikai játszmák, az eluralkodó bizonytalanság pedig jogosan vált ki lázadó, ellenálló alkotói attitűdöt. Az elemzett szerzők és pályatársaik azzal a meggyőződéssel írnak és alkotnak, hogy a színház a társadalom alakítója tud lenni, aktív résztvevője a változás és a változtatás folyamatának. Fontos hangsúlyozni, hogy ez a színház úgy politikus, hogy közben pártfüggetlen. A szerzők bemutatásából is is látható, hogy a drámaírók ismerik és támogatják egymás munkáját, közös projektekben vesznek részt, élő művész-közösséget alkotnak.

## Bibliográfia

- BOICEA, Dan (2010), LiterNet kritikák, 2010. október.
- CARBUNARIU, Gianina (2020), *Hétköznapi emberek, öt színdarab* (ford. Patkó Éva), Marosvásárhely, UArtPress Kiadó – Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem.
- CĂRBUNARIU, Gianina: *Szolidaritás*, <http://www.lato.ro/article.php/Szolitarit%C3%A1s/3973/>
- DEÁK Katalin (2018), A színház sem lehet jobb, mint a saját társadalma, beszélgetés Visky Andrással, *Játéktér*, 2018 őszi, 7. évf., 3.
- PATKÓ Éva (2020), Felelősségünk a saját döntésünkben rejlik, beszélgetés Patrice Paviszszal, *Játéktér*, 2020 tavasz, 9. évf., 1. <https://www.jatekter.ro/?p=33460>
- GEORGESCU, Bogdan: *Pá, puszi Románia*, <http://www.lato.ro/article.php/P%C3%A1-puszi-Rom%C3%A1nia&33/2423/>
- MICHAILOV, Mihaela: *Hogyan győzi le Barbie a világválságot*, <http://www.lato.ro/article.php/Hogyan-gy%C5%91zi-le-Barbie-a-vil%C3%A1gv%C3%A1ls%C3%A1got-1-r%C3%A9sz/1407/>
- MODREANU, Cristina (2019), *A History of Romanian Theatre from Communism to Capitalism. Children of a Restless Time*, Routledge.
- NELEGA, Alina: *Bakelit taxi*, <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=640270>
- PECA Ștefan: *Nils elbaszott napja*, <http://www.lato.ro/article.php/Nils-elbaszott-napja/2958/>
- PERLE, Thomas (2020), Kárpátfoltok (ford. Láng Orsolya), *Látó*, 2020. augusztus–szeptember. <http://www.lato.ro/article.php/K%C3%A1rp%C3%A1tfoltok/4614/>
- POPOVICI, Iulia (2019), *In absentia parintilor* (Szülők hiányában), előszó Elise WILK: *In spatele geamurilor sunt oameni* (Az ablakok mögött emberek laknak) című drámakötetéhez, Tracus Arte kiadó, Bukarest.
- ROTESCU, Eugenia Anca(2005), LiterNet kiadó.
- STĂNESCU, Saviana: *Rendkívüli képességekkel rendelkező idegenek*, <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=726134>
- TOMPA Andrea (2010), Ahány ház, annyi történelem, *Színház*, 2010. február.

## Matei Vişniec és az abszurd emlékezetének újrajátszása

Az 1956-os születésű szerző igen sajátos helyet foglal el a kortárs román drámaírás palettáján. Bár egyik, ha nem a legtöbbet játszott kortárs román szerző, drámai fogalmazásmódja radikálisan eltér az ezredforduló környékén berobbant fiatal román drámaíró-nemzedék nyelvétől és színházkoncepciójától. A főként dokumentarista ihletettségű, társadalmi színházi eszközöket felhasználó, leginkább író-rendező szerepet vállaló szerzőkkel szemben Vişniec leginkább a klasszikus drámaíró megtestesítője, drámaesztétikája – bár korántsem teljesen homogén – leginkább a francia–román abszurd hagyományhoz kötődik, annak az újra- vagy továbbírásaként olvasható. A rendkívül termékeny szerző sok szövegében ugyanakkor jelentős elmozdulást érzékelhetünk az Eugene Ionescu-féle<sup>1</sup> abszurd jellemzően általános és elvont helyszín- és témaválasztásától, mivel Vişniec darabjait szinte végigkíséri a totalitarizmus nagyon is lokalizált történelmi tapasztalata, legyen szó a romániai–szovjet kommunista diktatúrák következményeinek feldolgozásáról vagy a balkáni háborúknak a megírásuk pillanatában nagyon is jelen idejű történéseiről. Az abszurd dramaturgia sok eszköze ezekben a „történelmi” darabokban is megjelenik, a szerző tudatosan igyekszik kidomborítani az adott történelmi helyzetek inherens abszurd potenciálját. A „továbbírás” posztmodern gesztusa önmagában idézőjelbe teszi és írói szerepfelvételként jeleníti meg a ionescui drámanyelv alkalmazását, de a 20. századi társadalmi traumák súlya, mely Európa „keleti” és „nyugati” történelmi-kulturális kettészakadását eredményezte, a román és francia kettős identitást valló drámaíró(k) megkerülhetetlen tapasztalata, mely akaratlanul is megbontja az abszurd drámai világ univerzalitását. Vişniec darabjai így egy megszakított, emigrációba kényszerített irodalom- és szellemtörténeti hagyomány emlékműveiként is olvashatók, egy olyan irodalmi fantáziaként, amely megpróbálja újraegyesíteni a totalitárius ideológiák által megtört diszkontinuus hagyományt, melyet Meyerhold, Cioran, Ionescu karakterei fémjeleznek.

<sup>1</sup>Mivel Romániában Eugène Ionesco drámaíró nevének inkább a román, semmint a francia (nemzetközi) írásmódja elterjedt, ebben a román irodalomról szóló írásban következetesen én is ezt az írásmódot fogom használni.

Matei Vișniec legfontosabb monográfiusa, Daniela Magiaru szerint hiba lenne kizárólag az abszurd felől olvasni Vișniec drámaírói életművét. Főként tematikus és dramaturgiai szempontok figyelembevételével Magiaru legalább négy műcsoport elkülönítését javasolja: *lírai rekonstrukciók, szubjektív kulturális dialógusok, szerelmi történetek és mítoszok*, bár az életműben fokozatosan háttérbe vonuló abszurd elemei e műcsoportok mindegyikében feltűnnek (MAGIARU 2010, 8–9). Ionescu csak egyike az író által megemlített számos formatív olvasmányélménynek és irodalmi-színházi hatásnak, mely Shakespeare, Csehov, Kafka, Caragiale, Beckett, Cioran, Meyerhold életművét öleli át – melyeken keresztül kétségtelenül felrajzolható akár az abszurd irodalom- és drámatörténete is. A szerzőt idézve:

Nálam az abszurd színház Csehovnál kezdődik. Beckettnél Vladimir és Estragon Godot-t várta, de ne feledkezzünk meg a három nővérrel, akik arra várnak, hogy Moszkvába menjenek. A csehovi várakozás a beckett-i várakozás előszobája. Csehovot kísértet-szereplők lakják, olyan szereplők, akik párhuzamos életeket élnek. Az abszurd Csehovnál kezdődik (ȘIMONICA 2005).

Az irodalmi inspiráción túlmenően Vișniec drámáiban gyakorta megjelenik az irodalmi szerepjáték szerzői gesztusa is, mely egy sajátos és teljes drámaszövegekre kiterjedő *metalepszis* (MAGIARU 2010, 18) eszközével valósul meg: a megidézett szerzők, az általuk megteremtett dramatikus karakterek nemcsak egyútt lépnek színre egy sajátos álomszerű térben, hanem – élhetünk a gyanúperrel – gyakorta átveszik a főszöveg szerzőjének tollát is. Egy ilyen álomszerű térben kerül színre, jellegzetesen mellérendelő pozícióban Meyerhold, Shakespeare és III. Richárd, Ionescu és a kopasz énekesnő, Csehov és a három nővér stb. A számos írói szerepfelvétel mellett mégis kiemelt pozíciót tulajdoníthatunk Eugen Ionescu személyének és nemcsak a konkrét megidézés (*A holttesteken lépkedés ruganyosságáról* című darabban), valamint az életrajzi párhuzamok miatt (mindketten franciaországi román emigránsok, mindketten nemkívánatos, tiltott szerzők voltak a kommunista rendszerben). A francia–román kétnyelvűség mindkét szerző életművében meghatározó szerepet tölt be. Bár Ionescu darabjait francia nyelven írta – ezért néhányan vitatják helyét a román irodalomban (BRĂDĂȚEANU 2019) – Vișniec mindkét nyelvet használja, és a több művét egyik nyelvből a másikba maga fordítja-adaptálja. Franciaországi emigrációját követően előbb román nyelvű kicsempészett drámáit ültette át franciára (1977–1987 között húsz színművet írt „az asztalfiók számára”), később francia nyelven írott szövegeit románra, mivel darabjaira már hazájában is nagy figyelem irányult: 2005-ben a legtöbbet játszott szerző volt Romániában. Ugyanakkor bizonyos szövegek csak egyik vagy másik nyelven léteznek: versei döntően román, néhány drámája pedig csak francia nyelven. Ahogy Ionescu számára az angol nyelv tanulása nemcsak nyelvi, ha-

nem irodalomesztétikai alapélmény is volt *A kopasz énekesnő* megírásában, úgy a nyelvek-közöttiség Vişniec számára is döntő jelentőségű, és a kétnyelvű írás gyakorlatában már eleve performatív aktusként értelmeződik:

Amióta Franciaországban élek, darabjaimat döntően francia nyelven kezdem el írni. Rögtön utána neki is látok „átültetni” román nyelvre, ami valójában az átírásukat jelenti. Ennek az újabb leöntésnek következtében a szöveg fejlődik, a struktúra megszilárdul. (...) A két nyelv közötti ingázás hosszú ideig is eltarthat, a leggyümölcsözőbb belátásokhoz vezetve, mivel a szöveg így két eltérő érzelmi világban, az érzékenység két eltérő kódja alapján is „mérlegre kerül”, ami végső soron arra kötelez, hogy saját magammal szemben nagyon őszinte legyek, azaz, hogy mindenféle trükközés nélkül mondjam azt, amit akarok. A francia nyelv karteziánus pontosságá és a román vulkanikus sikamlóssága között maga az írás válik egy olyan spektakulummá, amely szüntelen bámulattal tölt el (VIŞNIEC 2005, 5).

Az abszurd dramaturgia címkéjéhez Vişniec jellegzetesen ellentmondásosan viszonyul. A felfüggesztett értelem és hiányzó szervezőelv keresésének stratégiái, melyek az abszurd Ionescu és Esslin-féle abszurd értelmezést körülhatárolják Vişniec szövegeiben jelentős hangsúlyeltolódás érzékelhető.

Amikor írni kezdtem, Romániában az abszurd valóság volt, mondhatni mindannyian az ő otthonában éltünk. Egy abszurd életmód társadalmi környezetében megfogott ez a színházi forma. Mivel épp az esztétikai útkeresés időszakában voltam nagy hatással volt rám Ionescu és Beckett. Romániában azokban az években, a totalitarizmus végéig, ha pusztán leírtad az ember egy napját a reggeli ébredéstől az esti lefekvésig, az általa megélt egyetlen nap maga volt az abszurd irodalom (GEORGESCU 2007).

Az abszurd az író számára igen hangsúlyos gondolat, melyet számos interjúban igen hasonlóan megfogalmazott, de belefogalmazott *A holttesteken lépkedés...* című drámába is. A főszereplő Költő mondja búcsúzóul a nála „vendégeskedő” francia egzisztencialista és abszurd íróknak, mielőtt két rinocérosz elvezetné őt a börtönbe: „Micsoda paradoxon! Az abszurdot éljük mi meg itt, és írják meg önök ott” (VIŞNIEC 2009, 107). A klasszikus abszurd hangnemében írt darabjai, melyek leginkább az életmű első részére jellemzőek, Samuel Beckett vagy Harold Pinter hatását mutatják. *A Kenyérrel a zsebben* (Buzunarul cu pâine, 1994) a „társalgási dráma” beckett-i terében játszódik (SZONDI 1979, 88), és erős egzisztencialista felhangokkal bír. A „létbe vetettség” térmetaforáját itt egy városzéli kiszáradt kút szolgáltatja, ahonnan a két karakter, a Botos férfi és a Kalapos férfi egy nem láttható állatot – talán kutyát – próbál kimenteni. Az egyfelvonásos darab tétjét a konkrét szituációtól való absztrakció mértékének ingadozása adja, a Ionescu-da-



rabokból jól ismert abszurd fokozás eszközével a viszonylag reális szituációból eljutunk a tér, az idő és a karakterek identitásának teljes szublimációjáig, melyet többek között *A kötelesség oltárán* című Ionescu-darabban is láthattunk.

KALAPOŠ FÉRFI Idefigyelj, félek mi ketten megőrültünk  
 BOTOS FÉRFI Egyáltalán nem örültünk meg. Gondolkozunk.

Gyorsan pergő, lendületes társalgásuk során a két férfi megpróbál a külvilágból érkező igen kevés inger alapján értelmet adni az adott szituációnak, beszélgetésük alapvetően vetélkedő, polemikus hangnemben íródott. A darab nyelvi megformáltsága igen tág teret ad a színrevitelnek a tér és a szituáció absztrakciós fokának beállítására. Az abszurd dráma „anyanyelvének” számító francia, illetve a „vulkanikus” román nyelvű verzió között kétségtelenül nagy különbségekkel kell számolnunk, ez utóbbi – a román társalgási nyelv ritmusbeli és habitusbeli különbségeinek okán – nehezebben válik jelöletlenné a színpadon, kénytelen számot vetni a román (népi) vígjátékok és – egyebek között – Caragiale drámai nyelvének kulturális ballasztjával is.

Bőségesen használnak abszurd dramaturgiai elemeket azok a darabok is, amelyeket Magiara a szerelmi történetek csoportjába sorol. *A pandamedvék története, amiként azt a szaxofonos meséli el, akinek egy barátjánője Frankfurtban lakik* (1998),<sup>2</sup> egy egyre álomszerűbbé szublimáló szobabelsőben játszódik, a térben fokozatosan szaporodnak a letakart madárkalitkák, melyekben titokzatos, láthatatlan lények rejtőznek. A drámaszöveg itt is két fő – egy férfi és egy nő – társalgásaiból épül fel, mely a téridő fokozatos elbizonytalanodása ellenére alapvetően naturális hangoltságú. A drámaíró számos, az abszurd dramaturgiában közkedvelt technikát használ a karakter és a megszólalás viszonyának relativizációjára: például egyik beszélgetőtárs hallgatással „felel”, vagy válaszaiban csak az „a” hang különféle intonációit használhatja, de megjelenik a Beckett által is játékba hozott rögzített hang is, egy telefonos hangrögzítő eszközével, mely az abszurd formanyelv jegyében minden lejátszáskor más-más szöveget mond. Ezek mellett a darab egy

<sup>2</sup>Román címén *Frumoasa călătorie a urșilor Panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt* magyarul két változatban is ismert: Tömöry Péter fordításában *A pandamedvék története...* Bodor Panna dramaturgi diploma-előadásának címében, Mihály Csaba fordításában pedig *A pandák gyönyörű utazása* – mindkét esetben rövidített – címen került színre a Mozsár Műhelyben, Telihay Péter rendezésében 2018-ban. Matei Vișniec bonyolult, jellemzően kéttagú címadását Magiara a töredezettség, a kollázs és a „dekompozíció” gesztusai felől értelmezi, melyek feladata, hogy hermeneutikai csapdát állítsanak az olvasónak. *A pandamedvék...* esetében szerintem nem tekinthetünk el *A kopasz énekesnő* szintén hieroglifikus címadására történő intertextuális utalástól sem, illetve – főként a *III. Richárd...* vagy *A kommunizmus története...* esetében a Peter Weiss *Marat/Sade*-jára történő allúziótól sem.

meglehetősen komplex és koherens szimbolikus nyelvi réteget is működtet, elsősorban növény-, állat és ételmetaforákra építve az élethagyaték és emlékezés problematikájáról elmélkedve a szöveget korunk egyik legszebb és sokat játszott haláldrámájává teszik.

A közéleti-társadalmi valóság inherens abszurditását bemutató szövegek leginkább a kommunizmus-ciklus darabjait jellemzik.<sup>3</sup> Bár ezek más-más eredeti nyelven, és időben meglehetősen szétszórtan születtek, 2012-es közös kiadásuk, a Humanitas kiadó gondozásában, támogatja a ciklusban történő értelmezést. A Humanitas kiadó *A kommunizmus színházi pere (Procesul comunismului prin teatru)* címen jelentette meg román nyelven Vişniec három ilyen témájú darabját. Franciaországi emigrációja a fiatal író személyesen tapasztalta a diktatúra klauszrofobikus szellemi miliőjét.

Ami engem leginkább érdekelt, az nem a kommunizmus történelmi elítélése, hanem egyfajta érzelmi kritikája. Ezeket a darabokat (...) azért írtam, hogy olyan dramatikusan helyzeteket hozhassak létre, melyből minden néző, akár megélte, akár nem a kommunizmus drámáját, megértheti érzelmi, zsigeri szempontból az ideológiai elnyomást és a tudományos utópia abszurditását (VIŞNIEC 2012).

*A kommunizmus története elmebetegeknek elmesélve*, mely legelőször francia nyelven jelent meg 1996-ban, bár a szituáció szerint orosz környezetben játszódik, esztétikai jellemző folytán lehetőséget teremt a kommunizmus általános közép-európai tapasztalatának feldolgozására: talán ennek a ténynek is köszönheti színpadi népszerűségét régióinkban.<sup>4</sup> A darab a kommunista ideológia torz, abszurd jellegének felmutatására elsősorban a túlazonosulás eszközeit használja.<sup>5</sup> Jurij Petrovszkij

<sup>3</sup> *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* [A kommunizmus története elmebetegeknek elmesélve], LiterNet, 1996. *Richard III nu se mai face sau scene din viața lui Meierhold* [III. Richárd betiltva, avagy jelenetek Meierhold életéből], Paralela 45, 2004, *Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre* [A holttesteken lépkedés rugalmasságának érzetéről], Paralela 45, 2009. Itt az eredeti román nyelvű címek szó szerinti fordításait adtam meg; a magyar színházak ezeket a darabokat is némileg eltérő címen játszották.

<sup>4</sup> Vişniec darabjaiból Magyarországon öt, míg a magyar nyelvű színpadokon összesen tizenhat bemutató készült. *A kommunizmus története...* Temesváron, Újvidéken és Székesfehérváron is színpadra került, míg Vişniec többi darabját Nagyváradon, Székesfehérváron, Aradon, Székelyudvarhelyen, Kolozsváron, Marosvásárhelyen, Szekszárdon, Újvidéken és Budapesten játszották.

<sup>5</sup> A túlazonosulás (overidentification) a kortárs társadalmi művészet több ága által gyakran alkalmazott művészi stratégia, mely elméleti fogalomként Slavoj Žižek, művészeti gyakorlatként először a szlovén Laibach előadó-művészeti csoport tevékenységében jelent meg. A túlazonosulás egy ideológia kritikáját nem az ellentmondás vagy a cáfolat eszközeivel hajtja végre, hanem az adott ideológia saját téziseit szó szerinti értelemben veszi, és addig nagyítja fel, míg azok tarthatatlansága és abszurd természete világosan láthatóvá válik.

írók azért hívják 1953-ban a Moszkvai Központi Elmegyógyintézetbe, hogy az elmebetegeket a szocialista utópia szellemében az irodalom erejével gyógyítsa, hogy ők is részesüljenek a szocialista államszervezés vívmányaiból. A címadás, az elmeagyógyintézeti helyszín és sok más szempontból is Peter Weiss *Marat/Sade* című színművére hajazó darab a paranoid állapotban létező kommunista hatalomnak a vélt vagy valós reakciós elemeket leleplezni igyekvő számos fondorlatos cselét színre viszi, legnagyobb színpadi potenciálját mégis az indoktrinált tudat működésének felmutatása adja. Az író a kommunizmus történetét az elmebetegek szellemi szintjére egy igen egyszerű, kifejezetten infantilis allegória formájában fordítja le, mely a darab különböző jeleneteiben végtelenszer megismétlődve, lassú motívumbővüléssel bomlik ki. A lexikális síkon semmilyen „ellenforradalmi” gondolatot nem tartalmazó narratíva az intézet igazgatóhelyettese szerint mégis soha nem látott reakciós, felforgató szövegnek látja, mely kiválóan alkalmas lesz az „ellenzéki” nézeteket valló elmebetegek kiszűrésére. A kifogásolt felforgató hatás így nem az elbeszélés referenciális tartalmában keresendő, hanem inkább a túlazonosulás sajátos kritikai potenciálját aknázza ki. A mantraszerűen, kifulladásig és a legnagyobb hittel és beleéléssel megismételt doktrínáknak nemcsak abszurditása lesz egyre inkább érezhető, hanem a jelek egy idő után éppenséggel saját referenciális jelentésük ellen fordulnak. A túlazonosulás, mint a túlzott állítás szubverzív potenciálja itt ér össze a ionescui nyelvkritika stratégiáival: a túlzott, burjánzó ismétlés egy idő után felfüggeszti, eltörli az eredeti jelentést, majd minden jelentést, és a szavak fegyverré válnak (lásd leginkább *A lecke* dramatikus ívét és nyelvhasználatát).

Eugen Ionescu születésének századik évfordulójára, francia felkérésre írt darab, *Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre* [A holttesteken lépkedés ruganyosságáról], újrajrja Ionescu néhány jól ismert jelenetét a *Rinocéeroszokból*, *A leckéből*, *A székekből*, de mindenekelett *A kopasz énekesnőből*. Vișniec tulajdonképpen visszairja Ionescut és az abszurd drámát abba a román színpadi közegbe, ahonnan személyesen és műveinek cenzúrázása kapcsán irodalmilag is távozni kényszerült. A dekadens nyugati, imperialista művészeti formának ítélt abszurd irodalom, mint minden olyan esztétika, amely nem egyeztethető össze a szocialista realizmussal, sokáig tiltólistán szerepelt: Ionescu első romániai bemutatója, a *Rinocéeroszok*, is csak 1964-ben volt, a bukaresti Teatrul de Comedie színpadán. A szöveg tétje, ugyanakkor, nagyobb egy szokványos jubileumi alkotásénál: a darab kulcsmondata összekapcsolja az abszurd drámaíró irodalmi munkásságának megidézését a romániai kommunizmus tapasztalatának feldolgozásával. A darab cselekménye szerint a nézetei miatt bebörtönzött Nicolae Balotă<sup>6</sup> költő emléke-

<sup>6</sup> A főszereplő költő alakját Vișniec Nicolae Balotă íróról mintázta, akit 1956 és 1964 között politikai nézetei miatt bebörtönöztek.

zetből próbája felidézni cellatársainak *A kopasz énekesnő* egyes jeleneteit. A szocialista realizmus esztétikai doktrínájától eltávolodó drámaszöveg a szerző szerint egyfajta mágikus, felszabadító hatással bír:

miután elolvastam Ionescu darabjait, soha semmitől nem féltem már az életem során. Sokkal inkább, mint minden filozófiai rendszer vagy bölcsességek könyve, Ionescu volt az, aki megértette velem az embert és az ő ellentmondásait, az emberi lélek torzulásait és általában az életet és a világot (VIȘNIEC 2009,107).

A börtönben a Költő, a szellemként megjelenő Kopasz énekesnő biztatására mindent „bevall”. Az ötvenes évek paranoiás hangulatában a román kommunista vezetés egy esetleges angol vagy amerikai balkáni bevonulástól tart. Így a Költőt fogva tartók számára *A kopasz énekesnő*ben az „angolság” sztereotípiáit játékba hozó mondatok egy esetleges ellenséges konspiráció rejtjeles üzeneteiként értelmeződnek. Így *A kopasz énekesnő*ben szereplő „angolság” és „franciaság” is egészen konkrét jelentőségre tesz szert a román kommunista diktatúra fojtogató légkörében: a tiltott, de erősen vágyott „Nyugatot”, az avantgárd művészet kulturális miliójét idézi fel. Vișniec darabja úgy elemzi a kommunista államberendezés mechanizmusát, hogy kiemeli azt az ellentmondást, ami az ideológia és megvalósulás között feszül. Bár a kommunizmus hivatalosan a normalitást és a realista ábrázolást próbálja előírni mindenki számára, kizárva és eltávolítva minden szürreális, fantasztikus és nem racionalizálható elemet, az ideál betartatása olyan túlzásokat eredményez, amely szándékolatlanul is abszurdba csap át. A fokozás és túlzás, a burjánzás egyszersmind az az eszköz, amit Ionescu is szívesen alkalmaz a valós megtörésének, abszurdba fordításának stratégiájaként. Ionescu jeleneteinek és megszólalásainak megidézése, illetve parafrázisa itt nem azért jelentős, mert így a darabot az intertextualitásra, kiterjedt vendégszöveg-alkalmazásra erősen építő posztmodern dramatikus hagyományba illeszti, mely a 20. század végén Nyugat- és Kelet-Európában is egyaránt gazdag kánont alkot, hanem inkább a kulturális emlékezet egy sajátos fikciójaként vagy utópiájaként értelmezhető. Vișniec szövege színpadilag játszik el azzal a gondolattal, hogy mi lett volna, ha a második világháború után nem szakad meg az a kulturális hagyomány, amely a román irodalmat általában és a drámaírást különösképpen a naturalizmustól eltérő utakon indította el.

A társadalmi és szociálpszichológiai mondanivaló legélesebben azokban a szövegekben jelentkezik, amelyeket Vișniec újságírói, rádiós szerkesztői munkássága inspirált. A kortárs délszláv háborúkat tematizáló darab – *Despre sexul femeii – Câmp de luptă în războiul din Bosnia* [A nő szemérme mint csatatér a boszniai háborúban] (1996) a szerző szerint is „erőltetett”, de elkerülhetetlen aktualizáció kényszeréből született, a nagyon konkrét lokalizáció és a műnek a bemutatott eseményekhez való időbeli közelsége a legtávolabb viszi a drámaírókat az abszurd

eszköz-készletétől és drámai világtól. Bár a szövegben a pszichológia (különösen a pszichoanalízis) nyelvezte és gondolkodása domináns, a két nő lassan kibontakozó párbeszédében a drámaíró leginkább a véres etnikai konfliktusokat fűtő társadalom-lélektani ideológiák és regresszív állapotok érdeklik, melyek rendszerint a női testen eltörölhetetlen sebeket és traumákat ejtenek. Dorra, a háborús szexuális erőszak bosnyák áldozata és Kate, a tömegsírok feltárásában segédkezett amerikai háborús pszichiáter közeledésének és nagyon lassan kibontakozó párbeszédében nemcsak az egyéni traumafeldolgozásnak van tétje, hanem női szemszögből rajzolja meg a „balkáni állapot” kórképét, amit Dorra „szentimentális puskaporos hordónak” ír le, vagy talán egész Európáét, ahol Kate szerint: „Túl sok a kő. Ez Európa. Egy napon el fog süllyedni saját köveinek súlyától” (VIȘNIEC 16. jelenet). A darab kulcsjelenetében, amely a két nő közti egyetlen igazán felszabadult hangulatú estét mutatja be, egy sajátos szerepjátékot játszanak, mely során Dorra felölti a balkán – és általában Kelet-Európa – népeinek sztereotípiáit. Rövid képekben jelennek meg a cigányok, albánok, zsidók, szerbek, törökök, görögök, románok és magyarok, majd a gyorsuló dialógusban Kate részéről Amerika különböző népeinek figurái, akiket jó és rossz tulajdonságaik egyaránt meghatároznak. A darab tehát nem a soknemzetiségű Közép-Európa etnikai karakterjegyeinek eltörlése mellett érvel, nem kívánja ezeknek a sztereotípiáknak a teljes felszámolását, hiszen mindegyik sablont a szerethetőség jegyében (is) definiálja. (BHABHA 2002). Ezzel is összecsenghet, hogy a háború borzalmainak és erőszakos cselekedeteinek ellenére is – melyeknek bizonyos hátborzongató részletei aprólékos leírásban jelennek meg a darab elbeszélő részeiben – Dorra végül mégis az életigenlést választja, amikor úgy dönt, hogy nem véteti el az erőszak következményeként megfogant gyermeket.

DORRA Ók a magyarok.

KATE Ah, igen! Szeretem a magyarokat.

DORRA Nagyon eredetiek, ezek a magyarok! És milyen nyelvet beszélnek...

KATE Semmihez nem hasonlít...

DORRA Egy mukkot nem értesz, nem hasonlít egyáltalán a latinra...

KATE Sem a szlávra.

DORRA Sem a törökre.

KATE Sem a németre.

DORRA Csak a magyarra hasonlít.

DORRA Ilyenek a magyarok, senkihez nem hasonítanak, senkinek nem engedelmesskednek, dominánsak, mit szólsz, mekkora mersz kellett, hogy 56-ban fellázadjanak Moszkva ellen. Megáll az eszed, hogy ezek már 56-ban a levegőbe akarták röpíteni a kommunizmust, elképesztő vakmerőek voltak ezek a magyarok, de meg is járták ám rendesen, de mindezek mellett, látod mégis a végén többre vitték, mint mi, még Kádár alatt is: nagyobb szabadság, több kereskedelem, ami

azt bizonyítja, hogy a szovjet nagytesónak nagyobb bizalma volt a magyar tesókban, mint a többi tesóban, ezek a magyarok, történelmi értelemben virilisták...

KATE Igen, de...

DORRA De haszonlesők is és nagyzolók, az osztrákok lakójai, hogy is gondolták ezek a magyarok, hogy az ő kétféjű birodalmuk, az Osztrák–Magyar Monarchia, ezer évig fogja bírni? Birodalmi arroganciájuk tette őket tönkre, a mértéktelenség... (VIȘNIEC 2002, 20. jelenet).

Vișniec *emlékezetdrámái* közül nem mindegyik a kommunizmus témáját vizsgálja. *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* [Párizsi manzárd kilátással a halálra, 2004] és a *Mașinăria Cehov* [A Csehovgép, 2001] a szerző legkomplexebb darabjai közé tartoznak, amelyben egyesülnek az abszurd dramaturgia eszközei, a szimbolista és egzisztencialista elemek, valamint az erős intertextualitás és kulturális dialógus tartalmi. Így ezek a drámaszövegek a szerző eddigi dramaturgiai munkájának szintéziseként is olvashatók. A közelgő elmúlás alapszituációjában mindkét darab egy mélyen elégikus atmoszféra dramaturgiai terét építi fel, melyben a két megidézett figura – Anton Pavlovics Cehov és Emil Cioran – a halálra készül. Színre vitt végórákban mindkét karakter rendkívül kiszolgáltatott: az egész életét végigbetegeskedő és önmagát meggyógyítani képtelen orvos fokozatosan lélegzetét veszti, míg végül viaszszoborrá válik saját emlékmúzeumában, míg a híres román–francia filozófus fokozatos emlékezetvesztése révén oldódik fel saját emlékeinek világában. Az álomszerű színpadi térben felbukkannak és a főszereplőkkel párbeszédbe elegyednek az orosz drámaíró ismert karakterei Trepljovtól a három nővéren át az öreg Firszig és a már idősödő Bobikig, míg Cioran allegorikus karakterekkel társalog: a Távcsöves vakkal, a Kenyérgalacsinos nővel, az Öngyilkosjelölttel, a Fehér nyulas hölgygel. Az irodalmi és filozófiai emlékezet itt is folyamatosan a Bukarest–Párizs–Moszkva–tengelyen mozog, ahogy a szerző szüntelenül keresi – nem minden önirónia nélkül – saját hazája és tágabb értelemben Kelet-Európa kulturális helyét a kontinens szellemtörténeti hagyatékában. Így, bár a kortárs fiatal román színházi generációtól nagyon eltérő dramatikus nyelvet használ, Vișniec a tágan értett 20. századi román szellemtörténet műltfeldolgozásának egyedi és megkerülhetetlen színházi képviselője.

Vișniec drámai életműve NEM tartozik sem az abszurd, sem a posztmodern paradigmához, nem poszt-ionescui vagy poszt-brecht, NEM poszt-csehovi, hanem saját irodalmi öntudattal rendelkezik, belső erővel és egyedi karakterrel, melyet épp a korábbi modellek elismerése és alkalmazása kölcsönöz neki, de NEM a pastiche eszközeivel, hanem ezeknek a modelleknek az alkotófolyamatba való szerves integrációja által. Bár rendhagyó, Vișniec színháza NEM periférikus, nem rétegművészet, hanem a kortárs művészeti jelenségek középpontjához tartozik, így nemzetközi iro-

dalomtörténeti kanonizációja, bár kétségtelenül friss történet, mára már mindenképpen bizonyosság, nem kétség. Itt az idő, hogy a nagy – és néha egészen kicsi – irodalomkritikusok megadják egy írónak a jogot, hogy atipikus legyen (POPA 2020).

## Bibliográfia

- BHABHA, Homi K. (2002), A másik kérdése: sztereotípa, diszkrimináció és kolonializmus diskurzusa, in BÓKAY A., VILCSEK B., SZAMOSI G., SÁRI L. (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Osiris, Budapest, 631–643.
- BRĂDĂȚEANU, V. (2019), Eugen Ionescu – de la arta absurdului la eliberarea conștiinței umane, *Rador*, 2019. 11. 26. <http://www.rador.ro/2019/11/26/portret-eugen-ionescu-de-la-arta-absurdului-la-eliberarea-constiintei-umane-2/>
- GEORGESCU, Emil (2007), Acolo unde îmi sunt rădăcinile în România, am învățat să merg, în Franța am început să zbor, *Jurnalul de Prahova*, 2007. 04. 01.
- MAGIARU, Daniela (2010), *Mirajul cuvintelor calde*, Institutul Cultural Român, București.
- POPA, Cătălina-Diana (2020), *Matei Vișniec, dincolo de absurd*, doktori disszertáció tézisei, Universitatea Dunărea de Jos, Galați, 9. <https://www.gup.ugal.ro/guppress/index.php/test/catalog/book/608> Elérés: 2020. 11. 08.
- ȘIMONICA, Ovidiu (2005), Darabjaimat egy új rendezői generáció fedezte fel. Interjú Matei Vișniec-vel (ford. Szebeni Zsuzsa), *Observatorul Cultural*, 265. OSZMI, Cikkarchívum.
- SZONDI, Peter (1979), *A modern dráma elmélete*, ford. Almási Miklós, Gondolat, Budapest.
- VIȘNIEC Matei (2002), Despre sexul femeii – Câmp de luptă în războiul din Bosnia, *LiterNet*.
- VIȘNIEC, Matei (2005), Cuvintele mele cerșesc incarnarea, in *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, Paralela 45, Pitești.
- VIȘNIEC, Matei (2009), Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre, in *uő*, *Occident Express*, Paralela 45.
- VIȘNIEC, Matei (2012), Procesul comunismului prin teatru, *Humanitas*, 13.





## Kultúraköziségi mintázatok az utóbbi fél évszázad amerikai regényében

Őslakos amerikai, afroamerikai, mexikói-amerikai, zsidó-amerikai és kínai-amerikai változatok

A megszámlálhatatlanul sok kultúradefiníció, úgy tetszik, kiegészíti egymást. Akkor is így van ez – vagy leginkább akkor –, ha és amikor a definíciók ellentmondanak egymásnak. A kultúra, különböző aspektusai szerint, illetve különféle kontextusokban és nézőpontok szerint definiálva, mindig mindaz is, aminek bármelyik elméletalkotó definiálja, illetve, összességében mindaz is, aminek valaha meghatározták. Már az antropológiában is olyan fogalom, amely „egy sor paradigmaváltáson” ment már keresztül (COHEN 1997 [1993], 101).

Álljon itt mindössze néhány, a definíciós skála szélességét érzékeltető, az argumentációs környezetet mellőző definíciós mag, keletkezésük időrendjében. Sigmund Freud szerint a kultúra „a teljesítménynek és berendezéseknek [...] egész summája” (FREUD 1982 [1930], 354). Raymond Williams „az életmód egészét alkotó elemek közti viszonyok” összességét látja benne (WILLIAMS 2003 [1965], 36). Ember-szötte jelentéshálóknak tartja Clifford Geertz Max Weberre támaszkodó meghatározása (GEERTZ, 2001 [1973], 196). J. M. Lotman úgy véli, hogy a kultúra „*valamennyi nem örökletes információ, az információ szervezési és megőrzési módjainak összessége*”, „*meghatározott módon szervezett jelrendszer*” (LOTMAN 1973 [1970], 272–274). Edward T. Hall, „elsődlegesen olyan rendszer[nek tartja], mely információt generál, továbbít, tárol és dolgoz fel” (HALL 1998 [1991], 53).<sup>1</sup> Edward W. Said Mathew Arnold-i definíciója „valamely társadalom valaha-volt tudásának és gondolkodásának tárháza”-ként, „az identitás forrása”-ként határozza meg (SAID 1994 [1993], XII). Anthony P. Cohen: a kultúra a társadalmi interakció eredménye és terméke; „eszköz, mellyel jelentéseket hozunk létre, s amelynek segítségével a világ jelentéssel telítődik számunkra, mi pedig jelentést nyerünk a külvilág szempontjából” (COHEN 1997 [1993], 102). Homi K. Bhabha egész könyvet szentel annak, hogy a kultúra „a *túliségben*” keresendő (BHABHA 2004 [1994], 1); amit abban találunk, az – Hárs Endre Bhabhát értelmező szavaival – „az azonosság különbsége és a különféleség különbsége – folyamatos elkülönbő-

<sup>1</sup> Megjegyzés a Hall-szövegre és későbbi hasonló esetekre vonatkozóan: ha az idézethez kapcsolódó bibliográfiai tétel nem tüntet fel fordítót, a magyar változat minden esetben A. N. Z. munkája.

ződése” (HÁRS 2004, 203). Anthony D. Smith, a közösségi kulturális identitásról szólva, így fogalmaz: „szimbólumok, értékek, emlékek, mítoszok és hagyományok” (SMITH 1995, 131). Kozma Tamás nevelésszociológiája pedig így: a kultúra az, ami az „ökoszociális rendszerek”-ben élő emberek közösségét összetartja, „vagyis ismeretek, beállítódások és normák rendszere” (KOZMA 1994, 45, 66). Thomka Beáta „[k]anonikus és nem kanonikus tárgyak, nyelvek, nyelvjárások, történetek, képek, beszédmódok, események, eszmék, értékek, konvenciók, szimbólumok, jelek, jelentések együtteseként” tekint a kultúrára (THOMKA 1999, 38). Hidasi Judit „társadalmi, emberi alkotó folyamatot” lát benne, mely „létrehoz és továbbörökít egy közös szimbólumrendszert” (HIDASÍ 2004, 11). Falkné Bánó Klára szerint a kultúra szellemi szoftver (FALKNÉ 2008, 18).

Egyetértünk azzal, hogy „[a] kultúra más és más értelmezései az egyik vagy a másik elemre teszik a hangsúlyt” (KOZMA 1994, 58). Vagy másként, más konfigurációban mondják ugyanazt. Nem látjuk tehát értelmét annak, hogy az amerikai regényben reprezentált kultúraközi jelenségek vizsgálatához kultúra-definíciót válasszunk. Az általános ölelésű, tág definíciókból kevés etnikumspecifikusat tudnánk meg a lokális kulturális jelenségekről.<sup>2</sup> Éppen azt mosnák bele az általánoságokba, ami a legjobban érdekel bennünket – Bhabha kifejezésével fogalmazva: „a kulturális rendszerek – felmérhetetlen különbségük – specifikus lokalitását” (BHABHA 1999 [1990], 112). Ezért beszéltetjük inkább a *megélt* vagy tapasztalati kultúra, másként szólva: a „szituált kultúra”<sup>3</sup> (pontosabb lenne így: helyzetesített vagy helyzetbe ágyazódó kultúra) jelenségrendszereit, mielőtt elméleti kategóriákat állítunk ezek mellé. Elméleti segítséget majd konkrét kultúraközi jelenségek értelmezéséhez veszünk igénybe.

Ez a tanulmány az amerikai kultúraköziség mintázataival és azok együtthatóival foglalkozik; azzal, ahogyan ezek reprezentációi az utóbbi bő fél évszázad amerikai regényében megjelennek. A kultúraköziség nem azonos az interkulturalitással, bár mindkettő két- vagy többkultúrás egyéni vagy embercsoporti interakciót feltételez. A kettő egymáshoz való viszonya azonban nem reciprok.

A kultúraköziség interkulturális viszonyrendszert, társadalmi működést és interkulturális kommunikációt hoz magával. A viszonyrendszer és a társadalmi működés etnikai generációs és osztály-, gender- (és a „túliség tartományá”-ban további kategóriákra bomló<sup>4</sup>) rétegzettsége, konfliktusossága, interkulturális

<sup>2</sup> Mondhatnánk mindjárt, hogy kevés népcsoport- (vagy közösség-) specifikusat, mivel a kulturális keveredés már intraetnikai szinten is jelen van – elég hosszú volt hozzá az emberiség története.

<sup>3</sup> Itt Anna De Fina kifejezését módosítottuk, aki a szépirodalmi szövegek narrátorairól mondja: „szituált jelentéseket rendelnek a faji, etnikai és genderkategóriákhoz”, és a narratori diszkurzusbo nyolításból derül ki az elbeszélő ezen kategóriákhoz való viszonya (DE FINA 2006, 353).

<sup>4</sup> A „tranzit-időpillanat” következményeiből (a „dezorientáció”-ból meg az „irányzavar”-ból) és a „kulturális különbségek artikulációjá”-ból eredően (BHABHA 2004 [1994], 2).

kommunikációjának ezertöltetű és ezerágú jelenségrendszer – más kérdés. Az „eltávolodás az »osztály«, »gender« egyedüliségétől mint elsődleges konceptuális és szervező kategóriáktól” (BHABHA 2004 [1994], 1) – még inkább az, bennünket viszont a jelen munkában közvetlenül érint.

Az interkulturalitás azonban nem feltétlenül jelent közörtliséget. Egyén és közösség ugyanis élhet a kulturális mássággal súrlódásmentes integrációban, kölcsönös elfogadottságban. Ebben az esetben az egyén vagy a csoport két vagy több kultúrában él, de azokon *belül*, és nem *közöttük*. A sajátban és a másban, illetve ezek hibridjeként (BHABHA 2004 [1994], 7, 29, 207–209), ezek harmadik terében (uo. 7, 37).<sup>5</sup> Mint majd látjuk, inkább plurális terében. A kultúraköziségben ezzel szemben maga a kulturális *tudat az*, ami pluralizált; a szubjektum vagy a csoport etnocentrikus vagy etnorelatív stratégiákkal él (ezekről később lesz szó). És a kommunikáció: interkulturális. Utóbbi megállapítás azonban – önmagában – mit sem mond a kommunikáció nehézségeiről, bonyodalmairól, változatairól, még a bevándorlóellenes diszkriminációt tekintve sem. Azt is látni fogjuk, hogy a (poszt)koloniális negatív diszkrimináció (példáinkban az amerikai indián és az afroamerikai rabszolga) esetében viszont az a fajta interkulturális kommunikáció, melynek alapeleme „a csoportközi helyzet” könnyed kezelése (BARNÁ 1998, 187), szóba sem jöhet. A vizsgálandó etnikumok közül ez a kettő a „paradox szociálpszichológiai játszma” áldozata.<sup>6</sup>

A kultúraköziséget több- (legalább két-) kultúrájúság jellemzi, mégsem tanulmányozható maradéktalanul a szintén többértelmű<sup>7</sup> multikulturalizmus fogalomrendszerével sem.<sup>8</sup> Igaz, a kultúrában való egyéni és csoportlétezés hibrid formájára utal mindkét fogalom. A kultúra eleve hibrid, legyen bár kívülről ho-

<sup>5</sup> Bhabha külön fejezetet is szentelt később a „közörtliség” kérdésének (HALL 1996, 53–60). A „hibriditás”, „harmadik tér”, „köztes tér” és társult fogalmak (pl. „fragmentáció”, „határlétezés”) rövid és világos éttekintését lásd itt is: GROSSBERG 1996, 91.

<sup>6</sup> Garai László szellemes kifejezése József Attila és a Kommunista Párt viszonyának leírására: az egyik fél minden lépésével megalapozza a két fél közti különbözőséget; a másik fél pedig „minden lépése után azt tapasztalja, hogy szándéka a következményeket tekintve a visszajára fordul” (GARAI 1993, 144).

<sup>7</sup> Lásd Feischmidtet és Radtket: kulináris-cinikus, fogyasztói, normatív, pedagógiai, állami ideológiai, különbségelvű, kritikai és a többi multikulturalizmus (FEISCHMIDT 1997, 8–10; RADTKE 1997, 40–42).

<sup>8</sup> Ezekről a hatalmas irodalmat produkált nagy elméleti kérdésekről a jelen terjedelmi keretek között kizárólag témaközeli, a felvett amerikai irodalomban ábrázolt kultúraköziség jelenségeit szem előtt tartva tudunk szólni. Tömör és világos, transzkulturális nyelvészeti megközelítésű, értelmező áttekintést olvashatunk az inter-, multi-, transzkulturális és posztkoloniális elméletekről Mózes Dorottya könyvében (MÓZES 2019, 47–60).

zott vagy befogadó.<sup>9</sup> Közöttiségi nézőszögünk szűkítőbb a mindent befoglaló multikulturalitás-problematikánál; másrészt többlet van benne a multikulturalitás sikeres vagy oppozicionális, partikularista/esszencialista vagy pluralista determináltságainak általánosságaihoz képest. A multikulturalitás maga a kulturális diverzitás, melyben „mások számára valamennyien »mások« vagyunk. A másság viszont relatív; mértéke csökken, ahogy a »mi« identitásaink határai kitolódnak, átfedésbe kerülnek, kombinálódnak” (HIGHAM 1993, 214). Kétségkívül ez érdekel bennünket is, csak ennél konkrétan és kulturális csoport-specifikusabban. Általánosságban megállapítható, hogy a multikulturalitás több kultúra jelenléte és működése, netalán működésképtelensége azonos társadalmi térben, meg mindaz, ami ebből következik az egyén, a kisebb-nagyobb közösségek számára. A kultúraköziség voltaképp a többkultúrájúságon belüli kulturális kiszorultság vagy annak valamilyen formája, valamely mértéke. Ebben az értelemben a bevándorló etnikummal szemben tanúsított hegemon kulturális fensőbbiség, vagy egyszerűen annak idegensége olyan képletet rajzol meg a negatív diszkriminációt elszenvedő bevándorló számára is (bár távolról sem azonosat!), mint amilyen a (poszt)kolonialis helyzetben lévő etnikumoké. Gramsci/Spivak kategóriájával: egységesen kulturális alárendeltségi viszonyról, annak különféle mintázatairól beszélhetünk, rejtőzködő/elzárkózó/identitását védő/szembeforduló tudatról, illetve identifikációs zavarról/stratégiáról, identitásalakzati felismerésekről, csapdákrol és manőverezésről. Ez az, aminek közelébe juthatunk a közöttiség tanulmányozásával.

Az elemezendő művek mindig a kulturálisan marginalizált egyén és közösség nézőpontjából reprezentálnak. Ami ebből a jelen tanulmányban előtérbe kerül, és a közöttiség fő ismérve lesz, az *a saját és a más* (az idegenség) társadalmi-etnikai determinációjú viszonya, az eltérő kulturális jelhálókból történő szocializálódás, illetve a szocializálódottság performativitása azonos (a közös? a harmadik?) kulturális térben.

Mint már említettük, nem minden interkulturális funkció megy végbe, nem minden interkulturális kommunikáció zajlik kultúraköziségben, mert a pozitív vagy semleges kategorizáltságok<sup>10</sup> nem bizonytalanítják el a kulturális identitást. Negatív, diszkriminatív kategorizáltságban viszont – még egyszer: – sérül, rejtőzik, hárít, védekezik, defenzívába szorul vagy szembehelyezkedik, támad a kulturális öntudat. Az interkulturális élet két vagy több, szuverén vagy hibrid, minden-

<sup>9</sup> „Valamennyi modern nemzet kulturális hibrid”, érvel Stuart Hall (1997 [1992], 74). Pabis Eszter veti fel, a svájci kulturális keveredésről és hibriditásról értekezve, hogy „az etnikai, nyelvi, kulturális különbözőség Európában, az egyes nemzeteken belül is mindennapos tapasztalattá vált”, „nem csupán szubjektumok és kultúrák között, hanem ezeken belül is” (PABIS 2014, 7).

<sup>10</sup> Identitás és kategorizáció összefüggéséről lásd pl. DE FINA 2006, 354–355 és CSEPELI 1987 (1974), 156.

esetre kölcsönösen egyenrangúnak érzett, eleve hibridizálódott kultúra<sup>11</sup> keretei között folyik. A közöttiség interkulturalitásában viszont két vagy több kultúra valamelyikéből vagy mindegyikből kiszorul tehát az egyén vagy a csoport, mert a saját kulturális tudat elzárkózik a másság elől, vagy utóbbi nem fogadja be az ő másságát; valamilyen negatív kategorizáltság folytán elveti a másságot, vagy a más nem fogadja be, netalán a sajátja is kiveti őt.

Leszögezendő, bár az eddigiek alapján talán nyilvánvaló, hogy a kultúraközi-ség posztkoloniális alakzatait – az amerikai indián és az afroamerikai példákat – tekintve sem azonos a másság-fogalom a posztkoloniális diszkurzus Én–Másik opozíciójával. A posztkoloniális elméletek belátásai gyakran relevánsak, többször utalunk majd rájuk. Az amerikai kultúraközi-ség itt felvett reprezentációiban azonban a Másik nézi a (poszt)koloniális Ént, a kolonizált a kolonizálót. Egy vonatkozásban közös kognitív nyomatékkal: a fő hangsúly itt *nem* a gyarmatosítás ténye, következménye; a gyarmatosító beszédének hézagaiból előhozandó alárendelt; a központtal szemben dekolonizálendő marginalizált szubjektum vagy csoport. Igaz, erre is szolgálunk példával. De a mi reprezentációinkat, ha tetszik, a kolonizált Másik írja, többnyire a marginalizált, saját-közösségi, belső szemlélettel, a kolonizáló – avagy, a bevándorló etnikumok esetében, a marginalizáló hegemon kultúra – meghatározó, háttérjelenlétével. (Ebből a szempontból a Morrison-regény kivételt képez, amikor előtérbe állítja a szadista fehér rabszolgatartót.) A fő hangsúly pedig azon van, ami a kultúrákkal történik a gyarmatosítás *következtében*; leginkább pedig a maga kevert kultúrájával mégis a kultúrák közé szoruló egyénnel és közösséggel. Ezt kívánjuk szemügyre venni a diszkriminált bevándorló kisebbségekre vonatkozóan is, jellemzően etnikumi akkulturációs/szocializációs folyamatokat bemutató fejlődésregényekben. A kiválasztott reprezentációkat ilyenformán a most taglalt gondolati főcsapásirányok mentén gondoljuk át. A kulturális érintkezésekben megnyilvánuló hibriditás és interkulturalitás apró mozzanatainak miriádja izgalmas kulturális antropológiai és kultúrszociológiai vizsgálat tárgya lehetne. A jelen keretek között nekünk ez nem feladatunk.

Jelen kontextusban tehát a „másság” posztkoloniális példáinkban sem a kolonizált Másikra utal, hanem a saját kultúrához képest a más kultúrára, a kulturálisidegenség-tapasztalatra. Fehér M. István írja, hogy „[a]z idegenségtapasztalat révén való identitásképződés, a másságon keresztül létrejövő azonosság a filozófia egyik ősrégi témája, mely a 20. században különösképpen a figyelem homlokteré-

<sup>11</sup> Szigeti L. László szerint a „multikulturalizmus”-fogalom kétértelmű (jelenthet egyazon társadalmon belül egymás *mellett* élő önálló vagy *keveredő* kultúrákat). Az egyénre is tekinthetünk úgy, mint aki „sokoldalú kultúraközötti társadalomban evickél a saját (magával hozott) kultúrája segítségével”; de úgy is, mint aki „maga is már egy hibrid, tehát nincs saját különálló eredeti kultúrája, hanem inkább a körülötte levő kultúrák eredőjében alakítja ki magának azt a kevert kultúrát, ami csakis az ő sajátja” (SZIGETI 2002, 397–398).

be került”, „mindennapos élménnyé” vált „az idegennel való találkozás”; „»identitásképzés« másképp, mint [...] »idegenségtapasztalat feldolgozása« révén nem is lehetséges” (FEHÉR 2003, 11). Ez a filozófiai tágasságú igazság a mi kontextusukban is érvényes, de csak a fenti fokalizációban, az idegenségtapasztalat megzavaró és romboló hatásait is megengedő értelmezésben.<sup>12</sup>

Ha a közöttiség pluralizálódott terére összpontosítva a különféle kulturális komponensek és hatásrendszerek együttes, kölcsönviszonyát vizsgáljuk az adott reprezentációkban, talán elkerülhetjük a csapdát, melybe oly sokan beleestek. „[A]z amerikai én és társadalom összefüggését vizsgáló szociológiai, szociálpszichológiai és másféle teoretizálás és kritika nagyobb része egyszerűen az amerikai kultúra egyik vagy másik pólusát hagyta érvényesülni, ahelyett hogy ezen pólusok összjátékát és az én szempontjából értelmezhető relevanciáját ragadta volna meg” (HEWITT 1989, 14).

A „transzkulturalitás” fogalmát kerülni fogjuk, annak ellenére, hogy a hibriditásba beleértődik: „a hibriditás rendszerint új, transzkulturális formák keletkezésére utal, melyek a gyarmatosítás kontaktzónáiban jönnek létre” (ASHCROFT–GRIFFITHS–TIFFIN 1998, 118). Wolfgang Welsch „transzkulturális identitásról” értekezik (id. THOMKA 2018, 22). Az amerikai regényfigurák is „sokrétű”, „hálózatos szerkezetű” kulturális térben élnek – az Anaya-regényben megjelenő amerikai Délnyugat Új-Mexikójára lesz ez a legjellemzőbb (lásd később) –, amilyeneknek Thomka a mai európai „fikciós diaszpórák” nemzeti irodalmakat keverő „transzkulturális kapcsolatrendszerét” leírja (THOMKA 2018, 19). Amerikai vonatkozásban azonban a „transz” – a bevándorló etnikumok irodalmát leszámítva – nehezen értelmezhető *egységesen*. Még amerikai (poszt)koloniális, azaz, a mi példáinknál maradvány, amerikai indián vagy afroamerikai kontextusokban sem. Akkor sem, ha a transzkulturalitás fogalmát kiterjesztjük a „makrokulturális szintről” a „mikrokulturálisra”, illetve a „kozmozopolita értelmet” átvisszük a „lokálisra” (Wolfgang Welsch fogalmai, id. THOMKA 2018, 21–22). Ugyan mindegyik amerikai indiántörzs „nemzet”, de ők, soknemzet-mivoltukban, egyáltalán nem képviselnek egyetlen, homogén kultúrájú nemzetet az amerikaival szemben a kaleidoszkopikus kontaktzónákban. Ahogyan homogén amerikai kultúra sem létezik.

Másrészt, az eredetileg afrokubai relációra született, etnográfiai gyökerű – az elméleti szakirodalomban egyébként eleve problematizált – „transzkulturáció” (a fogalom a hetvenes években került be az irodalomba) illene a posztkoloniális világu amerikai regényekben megjelenő kulturális identitásokra, de a fentitől *eltérő tartalommal*. A transzkulturáció „a reprezentációs módozatok és különféle kulturális gyakorlatok mindkét irányú kölcsönhatását jelenti a kolóniákon és a metropoliszokban”. Csakhogy ezek kontaktzónáiban „diszparát kultúrák találkoznak,

<sup>12</sup>Multikulturlizmus és idegenség összefüggéseiről lásd FEISCHMIDT 1997, 11–14 és RADTKE 1997, 42–43.

ütköznek és gyürkőznek egymással”, és ezt „a dominancia és az alávetettség nagyon is aszimmetrikus viszonyai között teszik – amilyen a kolonializmus és a rabszolgaság” (Mary Louis Pratt meghatározásai; id. ASHCROFT–GRIFFITHS–TIFFIN 1998, 233).

### Kultúraköziség és kollektív identitás

Egy közösség saját kultúrájában látja önazonosságát. Azaz a közösségi tudat (a kollektív identitás) kultúrataralmú – kulturális és társadalmi vonatkozásokat foglal magában. Úgy is fogalmazhatunk: a „közösségi tudat” olyan csoportos, tudati alakzat, forma, keret és annak egyéni internalizációja, melyet a kulturális és szociális viselkedés tart össze. Az egyén kialakulásának is előfeltétele a közösségi, társadalmi, érvel George Herbert Mead, amerikai pragmatista filozófus: „működni kell egy társadalmi folyamatnak ahhoz, hogy az egyén kialakulhasson. [...] nem jöhetne létre az egyén a folyamat nélkül, melynek ő része” (MEAD 1967 [1934], 189). Amit Anselm L. Strauss mond, az ezt kiteljesíti: „a személyi identitás összekapcsolódik a csoportidentitással, mely viszont a történelmi múlt terméke” (STRAUSS 1997 [1959], 175).

Olybá tűnik, hogy a jelen vizsgálat tárgyát képező amerikai próza többet mond nekünk a most felvett kontextusban – közösségtudat és kultúra szoros kapcsolatából következően –, ha a kollektív azonosságtudatra is figyelmeztetve közelítünk a kultúraköziség mintázataihoz, ahelyett hogy bármilyen egy-esszenciájú kulturális-identitás-definíciót alkalmaznánk. Ezért egy korábbi tanulmányunkból felidéz- zük a közösségtudati akkulturációs/szocializációs alapvázlatot, a kollektív identitás integrációs modelljét, mely egy rendkívül összetett viszonyrendszer vázlatának is talán csak a párlata, de alkalmas arra, hogy konkrét reprezentációkban bizonyos összefüggéseket tekintve láttató erejű legyen (a szemléltető folyamatábrát lásd a függelékben).<sup>13</sup> Minthogy alábbi regénypéldáink a kulturális pluralitásban való emberi-embercsoporti működés változatainak és zavarainak kérdéseit is felvetik, a folyamatábrára úgy is tekinthetünk, mint amely a kollektív identitás szempont- jából értelmezi és a közösségi tudat vonatkozásában felbonthatóvá, kultúra- vi- szonylatú fázisaiban is teoretizálhatóvá teszi azt, amit az antropológia akkulturá- ciónak, a szociológia szocializációnak nevez.

Ha pedig a kultúra mindig közösséget jelent, a közösségi tudat viszont, a leg- szélesebb értelemben vett – igaz, mint látni fogjuk, nagyon is közösségspecifikus – kultúra, akkor a közösségi tudat kettős komponensű: egyrészt szorosabb (de

<sup>13</sup> A kollektív identitás teoretizálhatóságával foglalkozó tanulmány csak angolul jelent meg teljes terjedelemben: lásd ABÁDI NAGY 2003. Magyarul csonka formában olvasható, mert a koncepciónak értelmet adó elemző rész terjedelem híján lemaradt: lásd ABÁDI NAGY 2011.

nem a művészetekre szűkített) értelemben kulturális, másrészt szociális összetevői vannak, noha jellegét utóbbtól kölcsönzi meghatározóbb mértékben. És az egyén identifikációs sorsában, különösen mássági–köztességi hányattatásaiban, a kulturális és a szociális komponens gyakran elválaszthatatlanul összefügg. Leslie Marmon Silko *Ceremony* (1977) című regényének kevertfajú (a regény hagyományos szóhasználatában: félvér) indiánja, Tayo, például, az Egyesült Államok hadseregének egyenruhájában válhat a fehér társadalomban is elfogadottá. Akkor érezheti magát – legalábbis bizonyos szempontból (pl. a nők szemében) – amerikainak, egyenlőnek: *embernek*. Az uniformis itt kulturális részlet; a hatás szociális avagy szociális közvetítésű kulturális; de éppúgy tekinthető kulturális gyökerű szociálisnak. A kulturális és a szociális kérdéskört azonban itt most félretesszük. Az összegző-áttekintő részben lesz célszerű felvennünk ezt a fonalat, miután az elemzésbe bevont művek kultúráköziség-mintázatait megismertük.

Terjedelmi okokból csak arra lesz lehetőségünk, hogy a közösségi tudat internalizációs kategóriái közül a „virtuális” és „aktuális közösség” fogalmát hívjuk segítségül. Azaz, a virtuális-és-aktuális-közösség ábrázolásokban tetten érhető kulturálistudat-reprezentációkat veszünk szemügyre, a kultúráköziség előtérbe állított kontextusában, a sokféleséget illusztráló, kiragadott példák segítségével. Mit jelent a virtuális és az aktuális közösség? Az egyén mindig aktuális közösségben él. A virtuális közösség pedig nem más, mint a közösségi tudat, a közösség egészének kollektív (kulturális és szociális) azonosságtudati tartománya, a konszenzuális értékrend, az aktuális közösségben szocializálódó szubjektum közösségi indoktrinációjának ösztönös, érzelmi és kognitív hajtóereje.

## Posztkoloniális és bevándorlóellenes diszkrimináció, etnikai irodalmak

Az Egyesült Államokban őslakos, behurcolt afroamerikai, valamint más, kisebb-nagyobb bevándorló és befogadó népcsoportok sokasága él együtt. Ebből következően: kultúráköziségben. A kulturális terek találkozásának, súrlódásának, ütközésének, egymásra hatásának, keveredésének és mindenféle tabujának témédek toleráns és intoleráns változata van. A multikulturális kaleidoszkopikusságban hamar szembetűnik azonban egy egyszerűsítő kétszótatúság. A. Robert Lee tömör összefoglalásában: Amerikában az idők során a WASP (fehér, angolszász, protestáns) kulturális mainstream-tömbbe többé-kevésbé integrálódott európai kultúrák vagy az abból kizárt nem európai – őslakos amerikai, afroamerikai, hispán-amerikai, ázsiai-amerikai – kultúrák együttesét kell látnunk. Az „etnicitás” tehát Amerika legfontosabb kulcsszavai közé tartozik (LEE 1993, 269–271). A kulturális diverzitásjelenségek további elméleti bonyodalmaiba mélyebben belemerülnünk lehetetlen és szükségtelen vállalkozás lenne. Ezek lennének a ke-



vertvérőség, a komplementaritás, a transzkulturalitás, a monokulturalizmus, a multikulturalizmus vagy a posztindián és a többi.<sup>14</sup>

Azzal, hogy az etnicitás Amerika legfontosabb kulcsszavai közé tartozik, nem mondunk újat. A többkultúrájúság utóbbi bő fél évszázad során bekövetkezett új fejleményeihez is közismert világjelenségek kapcsolódnak. A II. világháború után felszabadultak a gyarmatok. A posztkoloniális új helyzetben önálló entitásként jönnek fel a felszínre a gyarmatosító kultúrák által korábban kihalásra vagy asszimilációra ítélt, víz alá nyomott őslakos népek és kultúrák, ezzel továbbpluralizálva a világ korábban ismert kulturális képét.

A háború utáni különféle politikai katalizmák és természeti katasztrófák pedig újabb és újabb népmozgásokat generáltak. Ezek nagy tömegei vándoroltak be az Amerikai Egyesült Államokba, fokozva az amerikai kulturális konfigurációkat és pluralizálódást. Sokan értekeznek arról, köztük Gilbert H. Muller, milyen nagyot változott a gyarmatosítás óta tartó, és a II. világháború előtt európai dominanciájú bevándorlás: nagy hullámokban érkeznek, a Harmadik Világból, a „globális szélrózsa minden irányából” az „új idegenek”; ez szétrobbantja a népességi arányokat, új perspektívába helyezi „a kulturális és szociális diverzitást” (MULLER 1999, 1–3). Ezzel eljött „a kultúra transznacionális disszeminációja”, „az »idegen« kultúra peremén való találkozások” ideje (BHABHA 1999 [1990], 118, 85). Az Egyesült Államokban az alaphelyzet évszázadok óta ismerős volt. Az új helyzet azonban új jelenségekkel bonyolította a régit. És erre az időszakra esik az etnikai öntudatosodás, mely afroamerikai polgárjogi mozgalomhoz, etnikai ébredési („ethnic awareness”) mozgalmakhoz, a multikulturalitás felismeréséhez vezetett. Mindenki büszke lett a múltjára, megnövekedett annak jelentősége, hogy kinek mi is voltaképpen a kulturális öröksége. A posztkoloniális helyzet tudatosulása vezet aztán a 20. század végén – állapítja meg Harriet Bradley – a „kötőjeles identitások”-hoz (BRADLEY 1996, 137).

A marginalizált „nem európai Amerika” pedig nagy erővel tör ki az addigi kategorizációs keretek közül (LEE 1993, 271). Az amerikai történelem során ember-tömegek tapasztalták meg napi szinten, a II. világháború utáni etnikai ébredés évtizedeiben pedig már tiltakozó érzékenységgel tudatosították az amerikai társadalmi fősodorról, mit jelent a kultúrákötözés; a kolonizált őshonos vagy országon kívülről hozott saját kultúra megtartására irányuló erőfeszítés és a kulturális más hegemónikus, végső soron asszimilációs nyomása, legalábbis előítéletessége; a kulturális (nyelvi, etnikai, vallási) identitás miatti megbélyegettetés. Utóbbival negatív kulturális kategorizáltság jár, és előáll egy jelenség, mely a különféle amerikai népcsoportok életét komoly mértékben meghatározza. Sokan diagnosztiz-

<sup>14</sup>Kitűzött feladatunk szempontjából elég, ha rövid ám alapos tájékoztató lehetőségként Lee *Multicultural American Literature* című könyvének bevezető fejezetét ajánljuk az olvasó figyelmébe (LEE 2003).

zálták, értelmezték, mindegy, kit idézünk. Mondhatjuk Garai László szavaival, Henri Tajfel-i alapokon álló társadalmi azonossági és szociális kategorizációs összefüggésrendszerét témánkhoz igazítva: a kulturális kategorizáltság (pl. valamely etnikumé a bőrszíne alapján) társadalmi pozicionáltságot jelent (vö. GARAI 1993, 30–38).<sup>15</sup> Egyszerű, ma már közhelynek számító, ám számunkra is lényeges megállapítás. Ez a pozicionáltság kifejezésre juthat abban, ahogyan a kultúraközi (a népcsoportok közti, de főleg a többségi és kisebbségi kultúra közötti interkulturális) kommunikációban eluralkodhat a diszkriminatív „kategoriális észlelés”, melynek során „az egyéneket nem a maguk konkrét individualitásában, hanem az előzetesen meglevő kategória-»sugallta« megvilágításban ítéljük meg” (CSEPELI 1987, 156). Szociálpszichológiai értelemben arról van szó, hogy ilyenkor előítéletesen kategorizálunk, az előítéletre jellemző érzelmi attitűd mögött pedig mereven általánosító-sztereotipizáló kognitivitás húzódik meg. Amikor a sztereotip gondolkodású előítéletesség cselekvéssé válik, az lesz diszkriminatív; utóbbi ugyanis magatartás, viselkedés (ezek definícióihoz vö. ARONSON–WILSON–AKERT 1997, 478–482).

Az eddig elmondottakból érthető, hogy a II. világháborút követő évtizedekben – Josephine G. Hendin szavaival – a korabeli amerikai irodalom legfigyelemreméltóbb jelenségeként „növekedésnek indulnak és kimagaslóvá válnak az etnikai irodalmak” (HENDIN 2004, 9). A fentiekben az is megmutatkozik, hogy nem kívánunk megmaradni azoknál a kultúraközi viszonymintázatoknál, amelyek az őslakos amerikai (az indián) és az afroamerikai relációjú – azaz színes bőrű-kontra-gyarmatosító/rabszolgatartó (vagy az utóbbiével a mai napig azonos reflexű rasszista) fehér ember kapcsolatrendszereiben képződnek. Ezek mellett a bevándorló etnikumok kultúraköziség-élményét, kulturális identifikációs gondjait-zavarait és identitásstratégiáit is bevonjuk témánk látókörébe. Vagyis az eredendően (poszt)koloniális kontextusú bhabhai köztesség- és köztetér-fogalmat, mint fentebb már érzékeltettük, a bevándorló-etnikai köztesség leírására is kiterjesztjük.

Ugyanis, egyfelől, a felvett időszak amerikai irodalmában szép számmal sorjáznak a különféle etnikumok kultúraköziségének regény példái. Gondoljunk a zsidó Saul Bellow, Bernard Malamud, Philip Roth, E. L. Doctorow; a mexikói-amerikai (csikánó/csikána<sup>16</sup>) Rudolfo A. Anaya és Sandra Cisneros; az ázsiai-amerikai

<sup>15</sup> A kulturális identitások és örökségek pluralizálódásáról és viszonyrendszeréről lásd ASHWORTH–GRAHAM–TUNBRIDGE 2007.

<sup>16</sup> Vonatkoztassunk el a „csikánó” mai magyarországi popzenei-popkulturális-szlang használatától meg annak felhangjaitól. Az 1970-es évek elején Amerikában három megjelölés versengett egymással a mexikói származású amerikaiakra vonatkozóan. Az inkább hivatalosan erőltetett „hispanic” (hispán vagy spanyol-amerikai), a „Mexican-American” (mexikói-amerikai), „Latino/Latina” (a latin eredetű nyelvek valamelyikét beszélő népcsoporthoz tartozó férfi/nő) és a „Chicano/Chicana” (csikánó/csikána). Utóbbihoz az etnikai ébredési mozgalom (a „Movimiento”) értelmiségi képviselői

Maxine Hong Kingston, Amy Tan (kínai-amerikai írók), Bharati Mukherjee (indiai-amerikai író) és mások műveire.<sup>17</sup>

Másrészt, nagyon is koloniális-posztkoloniális alapképletűek, mert ilyen viszonyrendszerekről szólnak, többek közt, N. Scott Momaday, Leslie Marmon Silko, Ken Kesey őslakos amerikai, valamint Ralph Ellison, James Baldwin, Alice Walker, Toni Morrison afroamerikai témájú művei. Szükségünk van tehát az eredeti bhabhai „köztestér”-definícióra. Bennünket ezúttal ugyan nem a különféle hatalmi viszonylatokból eredően ellenséges kultúrák ütközése és az ütközés közismert módozatai érdekelnek, hanem az, ahogyan a köztes térbeli kulturális eredők és együttthatók rendszere hat a szubjektumra, a saját és a más kultúra viszonyára az elemzésbe bevont narratívákban, és amit ezzel az amerikai kultúraköziségről megtudhatunk. A különbözőség azonban ebben a nézetben is fontos, mert különbözőség nélkül nem beszélhetünk közöttségről – meg sem képződhet utóbbi fogalma –, nincs harmadik tér. Frantz Fanonról és a „koloniális elidegenedés”-ről gondolkodva, Bhabha maga is a különbségből kiindulva jut el a „közöttség” (az „in-between”) fogalmáig. A „koloniális másságnak” nevezett újabb minőségű különbözőségig: a kolonizáló és a kolonizált kulturális másságának találkozásával megképződik a „zavaró distancia a köztes térben”, és már a gyarmatosító és a gyarmatosított sem azonos önmagával (BHABHA 2004 [1994], 59–62).

## A művek kiválasztási szempontjai

Milyen szempontok vezéreltek bennünket az amerikai kultúraköziség sokféleségét képviselő írók és művek kiválasztásában? A téma ölelése – „az utóbbi fél évszázad amerikai prózája” – a jelen kontextus szerinti szűkítésben is kezelhetetlenül széles.

Két fő merítési elvet érvényesítünk, kiegészítő megfontolásokkal.

1. Legyenek a kiragadott művek kultúra-sűrítmények, illetve azok reprezentációi a karakterekben; a saját kultúra specifikus, potenciálisan elkülöní-

---

ragaszkodtak inkább. Ezekről a kérdésekről lásd ACUÑA 1998, IX–X. A jelen munkában felvett írók sorában szereplő Rudolfo Anaya is a „csikánó” mellett foglalt állást (REED 1998 [1976], 1). Az Új-Mexikó Egyetemen egyik előadásában így fogalmazott: „Írói érzékelésemet a kultúram formálta, és az a hispán. Ebben az országban én egy nagy etnikai népcsoportozhoz tartozom, a mexikói-amerikaiakhoz, és jobban szeretem csikánónak tartani magam” (1984a, 29). Csatlakozik Anayához a „latino/latina” és a „hispanic” elutasításában a mexikói-amerikaiak mellett a hispán népcsoportok többi tagja is. Inkább tartják magukat Puerto Ricó-i, kolumbiai, kubai vagy dominikai amerikai-nak (FLORES 2003 [2000]), 96). Az öt nagy amerikai ún. „pán etnikum”-ról szólva azonban csak a „hispán”-nak van értelme. Mi is ilyen kontextusban használjuk utóbbi megjelölést.

<sup>17</sup> A felsorolás etnikumon belüli sorrendje az írók fellépésének, illetve irodalmi befutásának időrendjét követi.

tő jegyeit markánsan hordozó, mégis a közörtliséget dramatizáló terekkel, melyekben ezen művek kulturális kódja, valamint narratoretorikai lényege megképződik. Előtérben áll itt is „a történelmi megszakítottság”, „a kívül kerülés és a bekerülés”-dilemma (ТХОМКА európai „fikciós diaszpórák”-ra alkalmazott kifejezései [2018, 15]). Olyan amerikai regényeket választunk, amelyekben valamely kultúraközi térben önmagát kereső, bénult, elveszett, szétkapcsolódott, (poszt)koloniális helyzetű vagy bevándorló státusú etnikai közösségben felnövekedő, kulturális köztes terekben leledző egyén, csoport vagy kultúra áll a középpontban, és ahol a kultúrák valamilyen ütközésének terepe a szubjektumon belülre, illetve annak szűkebb környezetébe helyeződik.

2. A sokféleséget illusztráló jelleget két szempont együttes érvényesítése hivatott biztosítani. Egyrészt, az ún. „öt nagy etnikai csoport” mindegyikéből választunk egy regényt, méghozzá olyat, amelyiknek a szerzője az adott etnikum vezéregyénisége (vagy azok közé tartozik), a mű pedig kiemelkedő – nem egy esetben korszakos – jelentőséggel bír a képviselt etnikum számára. Legyen a mű kulturális köztes tere meghatározóan *egy* etnikumú, akkor is, ha – mint a legtöbb esetben – plurális etnikai jelenlétről beszélhetünk. Másfelől, az öt mű között legyenek olyanok, amelyekben a kultúraköziséget a koloniális/posztkoloniális diszkrimináció generálja, valamint olyanok, amelyek a nem őslakos amerikaival és a nem angolszász bevándorlóval szembeni etnikai diszkrimináció jegyében állnak. Itt is megengedve, hogy nem tisztán elkülönülő gerincvonulatokról, hanem mindig inkább egymást átjáró megkülönböztetésekről van szó. Az USA történelméből és népességi összetételéből ez így következik.
3. Az öt mű két csoporttá „egyszerűsíthető”, mivel az egymástól markánsan különböző őslakos amerikaihoz és az afroamerikaihoz képest az elemzendő zsidó-amerikai, mexikói-amerikai (csikánó) és ázsiai-amerikai regények mindegyike – a figyelmen kívül hagyhatatlan etnikai specifikumok ellenére – a bevándorlásellenes diszkrimináció példája. Nem indián őslakosok, akiket gyarmatosítanak; nem behurcolt afrikaiak, akiket rabszolgasorsba hajtanak. A bevándorló az anyagi jólét reményében érkezik (akkor is, ha vallási, politikai vagy háborús üldöztetés elől menekül az óhazából). Az angolszászhoz hasonlóan a marginális helyzetű nem angolszász etnikum is tartozni akar; a zsidó ember is, főleg ha asszimiláns (amilyen az Altschuler család a Doctorow-regényben). Ez összekapcsolhatóvá teszi az itt felvett három népcsoportot. Aminthogy az is, ami ebben a kategóriában általában is jellemző: hogy fejlődésregényekkel van dolgunk. Ezekben az esetekben többnyire generációs konfliktusokról (is) beszélünk, de ezek a konfliktusok az ütköző generációk által képviselt ütköző kultúrák közötti ellentétekből fakadnak. Ezért relevánsak az elemzett reprezentációk a jelen kontextusban. Ez azt is jelenti,

hogy a lélektani, fejlődéslelektani – kulturális ütközéseket is tartalmazó, de nem kulturálisütközés-gyökerű – nemzedéki ellentéteket és társadalmi szocializációs folyamatokat feldolgozó regények nem tartoznak tárgyunkhoz.

Az elemzésbe bevont öt regény tehát a következő, kezdve a koloniális-posztkoloniális dominanciájúakkal (az első kettő), és folytatva a bevándorló-i köztességűekkel (a további három).

Leslie Marmon Silko *Ceremony* (Ceremónia)<sup>18</sup> (1977) című műve álljon elől, mert a gyarmatosítás az amerikai indiánra csapott le először azon a kontinensen. Silko az „óslakos amerikai irodalmi reneszánsz” első hullámának<sup>19</sup> legjelesebb képviselői közé tartozik. Ezek sorában az első nőíró. Az indián irodalmi megújulás első fecskéje a mesterüknek tekintett N. Scott Momaday volt a *House Made of Dawn* (Hajnalból épült ház) című regénnyel (1968). Silko is egyike azoknak, akik kiemelkedő szerepet játszottak a II. világháború utáni amerikai indián ébredési mozgalomhoz is vezető hatásrendszerben.

Toni Morrison: *A kedves* (Beloved, 1987). Legyen az amerikai műfaji meghatározása szerinti neo-rabszolgaelbeszélés („neo slave narrative”) a második példánk – az utóbbi évtizedek amerikai irodalmi óriásának, a Nobel-díjas afroamerikai írónőnek a tollából. Történelmi sorrendben, mert az amerikai óslakos indiánt követően a rabszolgának behurcolt fekete embert gyűrte irgalmatlanul maga alá a koloniális gőzhenger. A feketék ellen irányuló rasszista gyűlölet olyan mély, megosztó erővé vált az amerikai társadalomban, hogy évtizedekkel a *Beloved* regényideje után, a 20. század első éveiben, W. E. B. Dubois a „szín-vonal problémáját” nevezte a 20. század problémájának (221). Cornel West majdnem száz évvel később, még a 21. századot közvetlenül megelőző években is, az amerikai népet fenyegető „legrobbanásveszélyesebb problémaként” definiálta „a faji hierarchiát” („az igazságtalan vagyoni- és hatalomelosztás” mellett), az 1960-as években elért eredmények ellenére (157).<sup>20</sup>

Rudolfo A. Anaya: *Bless Me, Ultima* (Áldj meg, Ultima, 1972). Anaya a csikánó (chicano) ébredési mozgalom vezéralakja, az „Áldj meg, Ultima” pedig a mozgalom (a „Movimiento”) első és fő dokumentuma. Ez tehát a hispán-amerikai, azon belül: mexikói-amerikai etnikum, vagyis a mexikói-amerikai nézőpontú kultúrák

<sup>18</sup> A „ceremónia” szó ezúttal indián gyógyító szertartásra utal.

<sup>19</sup> Kenneth Lincoln kifejezése, azonos című monográfiájában. Vö. LINCOLN 1983. Az azóta eltelt évtizedeket számba vevők ma már első és második hullámos amerikai indián irodalmi megújulást különböztetnek meg, mint azt Tara Ann Carter teszi, Lincolnra és Louis Owensre támaszkodva (OWENS 1992).

<sup>20</sup> Napjaink tragikus amerikai történései is ezt igazolják. (Lásd a „Black lives matter”-mozgalom kiváltó körülményeit és magának a mozgalomnak a következményeit.)

közöttiség-regénye. A „chicana” (csikána) próza vagyis a mexikói-amerikai nőirodalom húsz évvel később, az 1990-es évek első felében indul, Sandra Cisnerossal.

E. L. Doctorow: *Világkiállítás* (World's Fair, 1985). Az őslakos és az afroamerikai (poszt)koloniális kultúrákötiség példáit kövesse, európai-amerikaiként, a zsidó-amerikai, a bevándorló népcsoportok kultúrákötiségének első példájaként. A zsidóság ugyan már az óhazában megéli az antiszemizmus rettenetét, de a korai szefárd és később az első askenázi bevándorlási hullám alig-alig tapasztal ilyesmit Amerikában. A 19. század végi, 20. század eleji harmadik (a második askenázi) hullám, vagyis a kelet-európai szegény zsidóság viszont annál inkább. És Doctorow-ra<sup>21</sup> is illik, amit első regényének 1967-es megjelenése előtt egy évvel Alfred Kazin írt: vagyis hogy a kortárs zsidó író „a társadalmi tények iránti természetes érdeklődéstől indítatva, különös gyorsasággal reagál a jelenkori hatalmi szimbólumok ürességére és örültségeire” (KAZIN 1999 [1966], 409). A novellista és esszéista Isaac Rosenfeld pedig így jellemezte az amerikai zsidóság helyzetét: „a politikai balsors barométerén csak a néger áll rosszabbul a zsidónál ebben az országban” (134).

Maxine Hong Kingston: *The Woman Warrior. Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* (1976). Ez a mű az ázsiai-amerikai (közelebbről: kínai-amerikai) etnikai csoportot képviseli. Az ő etnikai ébredésük is a hetvenes évekre datálódik. Kingston az elindítója és zászlóvivője, és „A női harcos. Emlékiratok egy szellemek közt töltött lánykorról” volt az ébredés ünnepe „bibliája”.

„Nem írhatod le az összes fehér embert, ahogy ne bízz minden indiánban sem”

### A kulturális identitásvesztettség köztessége

Kerülni fogjuk, bármily igazak is, a közhelyeket, melyeket az amerikai indiánnak az elnyomó fehér hegemoniához való viszonyáról felhalmozott a történelem és az irodalom. A hibridizáló koloniális kulturális köztességnek azt a változatát is, amelyik valamely indián törzs és a fehértársadalom közti ki-bejárásból keletkezik, mint például Thomas Berger *Kis nagy emberében* (Little Big Man, 1964). Értékes irodalomban megjelenő, releváns köztességi példákról mondunk le, de csak azért, mert közsímert, sokszor megírt és feldolgozott („közhely”-nek pusztán ebben az értelemben számító) tételekről van szó.

Nem maradunk meg annál az alaptémánál sem, hogy az őslakos amerikaiak vissza kell találnia kulturális gyökereihez, mivelhogy (egészen az 1960-as évekig)

<sup>21</sup> Az író nevének végén a „w”-t nem ejtjük.

az amerikai iskolarendszer teljesen elszakította saját nyelvétől, értékvilágától, kultúrájától, és „kulturális senki földjére kényszerítette, ahol aztán két kultúra közt hanyódott” (HOGUE 1996, 9). Ezért nem Momaday nagy hatású regényét, a *House Made of Dawn*-t választottuk. Annak ellenére sem, hogy a vissza-a-saját-kultúrához gondolat (illetve, annak kérdése, hogy ez lehetséges-e még egyáltalán) a Momaday-mű vezérfonalát képezi, és az Abel nevű, megrázó sorsú, elidegenedett indiánt a saját kultúrájához visszavezető fejlődésment nyugvópontja; a kulturális köztesség pedig panorámaszerű a regényben.

Igaz, a visszatérés szükségessége a *Ceremony*-ban is meghatározó identitáskérdés. Silko azonban lényegesen megújítja azt, ami számára is nyilvánvaló. Újszerű nála az indián kulturális összefüggés és minden értelmű (családi, kulturális identitásbeli és amerikai társadalmi) elárvulás láttelepe, a köztes térben előállt helyzet értelmezése és a megoldást jelentő kulturális gyógy mód. A Silko-műben megjelenített kulturális köztességet ezért e hármasság prizmján át nézve a posztkoloniális világú *Ceremony* olyan vonásai tárulnak fel, még a könyv posztkolonialitásáról is, melyeknek a szokásos posztkoloniális diszkurzus Én–Másik és központ–periféria oppozícióival aligha jutnánk a közelébe.

Előbb a látteletről. A lírai, mitikus-misztikus hangvételű regény az indiánmítoszok mélységeiből beszél hozzánk. Gondolatasszony<sup>22</sup> hangján szólít meg bennünket. A Fülöp-szigeteki japán hadifogságból előkerült, posztraumás stressz szindrómában szenvedő, harctéri kimerültségtől, hallucinációktól és maláriától gyötört (SILKO 1977, 8), majd a rezervátum elidegenedett ürességében tengődő, mélyen depressziós Tayo jelenének-múltjának szövögetésével halad a történet – most pusztán a diszkurzív csúcspontokat felidézve – a navahó gyógyító varázsló („medicine man”) Betonie felé, a gyógyító varázslatig és onnan Tayo gyógyulásáig. Vagyis Silko mítoszkezeléséről is elmondható az, amit Momadayre és Anayára vonatkozóan Paul Beckman Taylor megállapít: „az ősi mítoszok felidézése [...] [nálá sem] nosztalgikus múltba nézés, inkább utat teremt a múltból a jövő felé” (TAYLOR 1992, 148).

Annak lényege, ami eközben a posztkoloniális 20. század középi Amerikában a koloniális diszkrimináció következményeitől fojtogatott lagunaindiánról<sup>23</sup> sze-

<sup>22</sup> Arról, ahogyan Silko a feminin teremtésével (Gondolatasszony) és a maskulin kulturális összefüggéssel (Tayo) is azonosulni tud, és ily módon „képzelőereje összefogja a gender-kategóriákat”, lásd RUBINSTEIN érdekes tanulmányát (1987).

<sup>23</sup> A lagunák a pueblo indián törzsek közé tartoznak. Vagyis többszintes, egybeépített agyagház-településeken, ún. „pueblók”-ban élnek, Albuquerque-től (Új-Mexikó legnagyobb városától) nyugatra (ejtése: elbököki). Az író is ebben a városban született, és a lagunaindián rezervátumban nőtt fel. A „laguna” szó egyaránt használatos törzsnévként és a Lagunában élő pueblo indián személy jelölésére.

münk elé tárul a történetvilágban és a narrátori diszkurzusban, közösségiidentitás-elméleti kategóriáinkkal jól összegezhető. Eszerint az aktuális (indián) közösség, melyben a hazatért Tayo hányódik (többnyire inkább identitás-halottként vegetál), elvesztette kapcsolatát eredeti kulturális önképével, kollektív interszubspektivitás-érzése eltűnt (a gyógyító varázslat fogja ehhez visszavezetni őt). Legfeljebb – mint kollektívidentitás-tanulmányunkban említettük – a pszeudointerszubspektivitás önbecsapó rítusai lehetségesek (pl. Harley, Emo és mások számára), a fehér emberhez tartozás világháborús emlékének felidézésével (ABÁDI NAGY 2003, 184). Az aktuális közösség tehát nem képes a virtuális közösségtudat megképzésére, és ez elvágja a szocializációban az internalizáló és a funkcionális identifikációt. Nincs visszacsatoló megerősítés sem, és ez tovább bomlasztja a virtuális közösségi önképet. A posztkoloniális Amerikában még mindig koloniális reflexű fehér felsőbbrendűség végső soron saját kultúrájától is megfosztja az őslakost.

Tayót ehhez még az indián törzs is kiveti magából, mert kevert fajú. Anyja helyett anyja, a kemény laguna nagynéni lesújt a fiúra a kulturális identitás dorongjával, amikor csak teheti: Tayo a család „szégyenfoltja”; és az egész törzs szégyenfoltja lenne, ha nem lenne szigorú titok a törzs előtt, hogy indián anyja fehér emberrel „feküdt össze”. Ettől lesz Tayo kitagadottsága kettős, interszekcionális: mert kevert fajú és mert törvénytelen gyermek. Így aztán a kevert fajú ember sorsa a nagybácsi keresztezett szarvasmarháival kerül párhuzamba. Ennek jelképeességére több kritikus felfigyelt, mert nem lehet nem észrevenni. Ráadásul kiterjedt jelképeességű részletről van szó, hiszen éppen a gyógyító ceremónián átesett és egy titokzatos nő szerelmébe fogadott Tayo, az eladdig elveszett ember találja meg és hozza haza az „elveszett”, *fehér* cowboyok által ellopott (!) gulyát. A kultúrának – ez esetben a kultúrafosztott hányódásnak – itt is megvan a szimbólumrendszere, melyen keresztül kifejezésre jut. A gulya az egyik fontos kulturális szimbólum.

Vagyis – számos tartalmi és narratívtechnikai újszerűség mellett – ebben áll a silkói látélet újdonsága: a vissza-a-saját-kultúrához gondolat megfogalmazódhat, de nincs hova visszatérni. Mert *Tayo számára* már nincs *eredeti és autentikus* saját kultúra. Egyfelől azért, mert nincs tere a fehér felsőbbrendűségű amerikai közösségi térben. Másfelől, az eredeti és autentikus őshonos kultúra kiközösíti őt a fehér apa miatt. Ha William Bevis megállapításából indulunk ki, mely szerint a tipikus mesehőssel szemben – aki nekivág a nagyvilágnak, idegen földeket jár be, hogy szerencsét próbáljon – a tipikus amerikai indián hős „hazatér: visszatér a múltjához, a népéhez, a lakhelyéhez” (id. BRICE 1998, 127), akkor ennek ironikus változatát látjuk a *Ceremony* esetében. A hős hazatér, de a múltja (a kevert vérűséggel járó kitagadottság, a fehér ember világháborúja), a népe (kulturális inautentikusságba sülyedt barátai), a föld, valamint életének tere mintha nem az övé lenne.

Létezni létezik tehát az eredeti és autentikus, a földanyjától el nem szakadt, kirtartóan őshonos identitástudatú saját kultúra: sokak fejében-lelkében, a kultúráját



szilárdan őrző indiánság kulturális emlékezetében, sőt, a változásnak görcsösen ellenálló identitásőrzők mindennapi életének közegeként is. Mint említettük, ez utóbbi típust testesíti meg Tayo nagynénje. Thelma néni azonban, nehéz etikai megfontolásokat félretolva „tetteti, hogy a hagyományos indián értékrend világában él” (MEESE 1990, 42). Az ő identitásstratégiájára Manuel Castells fogalmát alkalmazhatjuk: defenzív identitás – némi kiterjesztéssel és átvitelrel, azaz a hálózati társadalom küszöbéről<sup>24</sup> az etnikumok szembenállására átvétítve, ott meg is állítva a castellsi definíciót. A defenzív identitások „menedékként szolgálnak és a szolidaritás szigeteit alkotják, védelmet nyújtva az ellenséges külső világgal szemben. Kulturális alapon épülnek ki, vagyis az olyan értékek speciális csoportjai köré szerveződnek, melyeknek célul tűzése és közös vállalása az önmeghatározás speciális kódjai [...] szerint történik” (CASTELLS 2006 [1996], 100). Milton J. Bennett interkulturális érzékenységi skáláján is „védekező” ennek a stratégiának a neve, az „etnocentrikus fázisok” egyikét képviseli (tagadás, védekezés, minimalizálás) (BENNETT 1998 [1966] 26–27). Defenzív identitás húzódik meg a mögött, ahogyan a hagyományos törzsi szertartás („ceremony”) elsáncolja magát a változathatatlanságban.

Betonie, akiben szintén folyik mexikói vér is, ezzel szemben a változás képességét szorgalmazza, így gyógyítva vissza Tayot az értelmes közösségbe; képessé téve őt arra, hogy döntéseket hozzon a világra és abban elfoglalt helyére vonatkozóan, a poszttraumatikus, depressziós, alkoholizáló tengődés után. Thelma néni defenzív stratégiája manipulatív, inkább csak hivatkozik az etnikai identításra. Ő valójában a törzsen kívüli közösséghez szeretne tartozni. A fiát, Rockyt is erre neveli, és ennek érdekében „a szegényt” akarja eltakarni –, amikor kemény törzsi kulturális konformitással tapos, ahányszor csak teheti, nevelt unokaöccse, a gyermek Tayo lelkébe, amiért húga, a fiú indián anyja fehér emberrel szeretkezett, és általában felelőtlen, züllött életet élt.

Nem azért nincs tehát élhető köztes tér az őslakos számára – ha Tayo abban is él, sőt eleve köztességben született (MEESE 1990, 43) –, mert a kulturális köztes tér hibridizált harmadik térré vált, hanem azért, mert keményen *kizáró* hegemónikus kultúra és keményen *elzárkózó* ősi kultúra áll szemben egymással, ráadásul fölé- és alárendeltségi hatalmi viszonyban. Ebből következően az indián kulturális intolerancia maga sem enged jöttányi teret sem a hibridizációnak. Saját terminológiánkkal szólva: a kemény vonalás törzsi szocializációban a virtuális közösségi önkép elszakad (mert elzárkózik) az aktuális közösség interszubjektivitás-realitásaitól. A realitás ugyanis a változás; például a faji keveredés, illetve ebből következően az interkulturális kommunikáció tudomásulvétele volna. Vagyis nincs igazi,

<sup>24</sup> Castells ezredfordulós kontextusokban vezeti be a „defenzív identitás” fogalmát, mint a hármas fenyegetés: a globalizáció, a rugalmas hálózatok kialakulása és „a patriarchális család válsága” elleni „defenzív reakciót” (CASTELLS 2006 [1996], 101).

kultúramegőrző, a saját kultúrát őrizve a máshoz is hasonulni vagy legalább toleránsan viszonyulni próbáló interkulturális kommunikáció, egyik relációban sem: sem indián–fehér viszonylatban, sem a hagyományőrző hajlíthatatlan indián és az életszerűen nyitottabb, keveredő indián között. Így aztán értelmes kulturális hibridizációról sem beszélhetünk.

Az önmagában is eredeti silkói látéletnek ez a lényege. Ez lesz az a pont, amelyből az író merőben újszerű helyzetértelmezése kiindul, hogy két fő csapás mentén haladjon. Az egyik szerint a fehér embert az indiánság önmagának is, méghozzá az őshonos gonosz szellemnek (az indián „boszorkányság”-nak [„witchery”-nek]) is köszönheti: „mi találtuk fel a fehér embert” (132); azért, amit a fehér gyarmatosítás magával hozott, az őslakos kultúra is felelős. A Skalp Társaság („Scalp Society”) „skalpceremóniát bemutató egyik–másik tagja sem volt különb” a fehér embernél (37–38). Az emberben működő gonosz szellem pusztító ereje az, ami érvényesül, „elhitve az emberekkel, hogy csak a fehér ember hibáztatható”, míg nem az emberek „elfelejtik saját történeteiket”, „az öreg papok is csak a rítushoz ragaszkodnak, anélkül hogy új varázsszertartásokkal állnának elő” (249). Így teszik szabaddá maguk előtt az utat „a pusztítók”. És így juthat el a „boszorkányság” – Los Alamostól száz, a Trinity Site-i robbantástól háromszáz mérföldnyire Tayo által is érzékelhetően – az első atomrobbantásig a regény végére. Az indián nagymama a maga egyszerű, a történetek előtt értetlenül álló módján mond ítéletet a gonoszág fölött: „Én most csak egy dolgon tűnődöm, kisunokám. Miért csináltak ilyesmit az emberek?” (245) Értsd: miért állítottak elő ilyen szörnyű szerkezetet?

És mivel az indiánnak a fehér ember is narratívum<sup>25</sup> és a fehér-betolakodó-kontra-őslakos-kultúra históriája is narratíva – ahogyan egy orális kultúrában minden: *történet*<sup>26</sup> – Betonie gyógyító ceremóniája is narratív varázslat, elbeszélő gyógyítás lesz. Elvégre a *narratíva* az, aminek változnia kell: annak, ahogyan önmagunkat, kultúránkat megfogalmazzuk magunknak, és elbeszéljük. Benedict Anderson így mondaná: ahogyan közösségünket elképzeljük (ANDERSON 1991 [1983]). Elvégre – olvassuk a regényben – „[...] megpróbálják elpusztítani a történeteinket / legyenek a történetek összezavarva vagy elfeledve. / Ezt szeretnék / boldoggá tenné őket / Mert akkor védtelenek lennénk” (2 – központozás sic!).

<sup>25</sup> Ezt a szót – a narratív pszichológia előszeretettel használt kifejezése – nem tudjuk a „narratíva” szinonimájaként értelmezni. Jelen terminológiai használatunk szerint a „narratívum” az, amit a narratíva *jelent*. Vagyis, esetünkben, a fehér ember egy indán mese, történet, mítosz, tévedés, babona és a többi (tehát valamiféle narratíva) által hordozott *jelentés, jelentőség* az amerikai őslakos számára.

<sup>26</sup> Ami M. Regier állapítja meg, hogy Silko munkái jól példázzák: „a történetmesélés motívumának átváltozásai az őslakos amerikai identitás központi elemét képezik” (REGIER 1999, 201). Gregory Salyer pedig joggal véli úgy, hogy a *Ceremony* arról szól: „milyen fontosak a történetek, hogyan orientálják az embert a világban, és hogyan tartanak életben népet és kultúrát” (SALYER 1997, 31).

Egyébiránt a gyógyító ceremóniát többszöröző művet (magát a *Ceremony* című regényt) is gyógyító varázslatnak minősíthetjük (e helyütt erre nem tudunk ki térni, lásd erről ABÁDI NAGY 2003, 184).

A helyzetértelmező narratív kognitivitás fentiekből következő másik fő argumentációs iránya (megint csak rendkívüli részletgazdagságba ágyazva, ugyanakkor nyíltan kimondva is) meglephette a kortárs indián kulturális kemény vonalat: hogy tehát az indián kollektív emlékezetben méltán felmagasztosult saját kultúra *túl merev* – önmagának ártó mértékig az. És, bizony, Tayo ennek – az indián faji előítéletességnek – az áldozata is. A kevert fajú indián nyomorba taszított „bukott” anyja ugyan lagunaindián, de az apja mexikói volt (ahogyan a laguna–angol származású írónő ereiben is csörgedezik mexikói vér is – lásd erről magát Silkot több helyen, például MEESE 1990, 43).

A kulturális köztes tér a szó fizikai értelmében is beleköltözött Tayóba. Olyan fejlemény, melyet a „tisztá vérű”, illetve a törzshöz való tartozást minél alacsonyabb vérkeveredési számarányokban meghatározó indián bigottság viszont nem tűr meg. A kevertvérűség pusztá gondolatát is bezárja a testbe, a kevert vér keringési rendszerébe – mondhatná a „body studies”, ha tanulmányozás tárgyává tenné ezt a jelenséget. De kulturális (köztes) *teret* nem enged neki. Minthogy a fehér apa elviselhetetlen szégyen a család számára, és ezért titkolandó a törzs előtt, Tayo száműzötté válik a saját kultúráján belül is. Nagynénje, mint említettük, kimondva is „húga szégyenének” tekintette a fiút, akit azért vett magához, hogy eltitkolhassa a törzs előtt a kevertvérűség „szégyenét” (29). Minduntalan érezte vele, hogy „nincs számára hely” közöttük (32). Az erkölcstelenül képmutató Thelma néni ugyanakkor farizeus módon imádkozik a templomban, mert nem akar pogányként elkárhozni; kedvenc fiát, Rockyt a külső világba való beilleszkedésre<sup>27</sup> neveli; miközben a fiúkat mégsem kereszteli meg, hogy ezzel is (ahogy a kevert vérű szégyen-gyerek eldugásával is) indiánsága zászlaját lobogtathassa a törzs előtt (76–77).

Thelma viselkedése is az indián „gonosz” megnyilvánulása. Posztkolonialis fogalmat is alkothatunk a jelenségre: kettős (duális) mimikri ez, mely mindkét kultúra irányában szemforgató és manipulatív, mindkét kultúra mögöttes (fajgyűlölő) logikáját követve – embertelen, pusztító hatással. Nem csoda, ha Tayo úgy érzi magát, mint aki halott, „csak valahogy még mindig nincs eltemetve” (28). Louis Owens „a kevertvérűek elidegenedésének közismert betegsége”-ként utal arra, amit Silko regénye Tayóban diagnosztizál (OWENS 1994, 168). Mert a kevertvérűség stigma. Thelma azért tekinti annak, mert tudja, hogy a törzs annak tartaná, ha megtudná. Erving Goffman „a faji, nemzeti és vallási hovartartozás

<sup>27</sup> A világ kegyetlen választ ad a kulturális másságra nevelő, indián konformizáló igyekezetre: a fiúk közül Rocky lesz az, akinek az életére pontot tesz egy japán karabély a fehér ember háborújában. A gyűlölt nevelt gyerek, Tayo viszont túléli, hazatér.

»törzsi« stigmái” közé sorolná azt, ami Tayót „beszennyezetté” teszi az őt felnevelő nagynéni szemében. A „törzsi” itt a legszélesebb, szociálpszichológiai értelemben értendő (GOFFMAN 1981, 184). Thelma ezzel aláássa a fiú énképét, és összezavarja szociális identitását. Vagyis, Susan T. Fiske társaslélektani kategóriájával: „ellen-szocializáló” hatást képvisel (FISKE 2006 [2005], 519). De nem azért, mert aláássa a csoport értékeit, hanem mert Tayo szocializációjának gátjává válik. Ebben az alapvetően deontikus narratív modalitású (vagyis a tiltások, a kötelességek és a megengedés által determinált) világban Thelma axiológikus (a jó és a rossz érték-tengelye mentén gondolkodó) változat. Meglehetősen szubjektívizált módon „valorizálja a világot”. (A narratív modalításokról lásd DOLEŽEL 1998, 113–132, itt konkrétan 123–124.)

Thelma „axiológikus színlelőnek” nevezhető. Magányos templomba járásának, ahogyan viselkedése többi elemének megértésében is, Raymond Williams lehet a segítségünkre: a kultúra „viszonyrendszer”, „mintázat”. Azt kell vizsgálnunk, „ahogyan a különös tevékenységek egy-egy gondolkodás- és életmóddá állnak össze”. A nagynéni tökéletesen példázza azt, amiről Williams beszél: „egy-egy korszak kultúráját” „az érzések struktúrája alkotja”, amely struktúra „tevékenységünk legfinomabb és legmegfoghatatlanabb részeiben hat”. Olyasmiről van szó, ami nem azonos a társadalmi karakterrel és az általános kulturális mintázattal (WILLIAMS 2003 [1965], 36–37).

Az újszerű diagnózisból és annak regénybeli, újszerű értelmezéséből következik a *Ceremony* „receptjére” felírt gyógymód bátor eredetisége: a változtatás szükségessége. A szertartásokon változtatni kell ahhoz, hogy az őslakos kultúra erős maradjon: „Máskülönbén nem maradunk meg. Nem éljük túl” (126). A varázsló gyógyító történetének–elbeszélésének–narratívájának veleje, vagyis narratívuma – a differenciáló identitásstratégia: „Semmi sem olyan egyszerű, nem írható le az összes fehér embert, ahogy ne bízz minden indiánban sem” (128). Máskülönbén a hegemónikus más és a szűk látókörű saját kultúra köztes terében nincs élet; a pusztítás és az önpusztítás hatására megsemmisülés vár egyénre és kultúrára egyaránt. László János kifejezésével azt mondhatjuk, hogy Betonie „interperszonális forгатókönyvvel” áll Tayo rendelkezésére (LÁSZLÓ 1999, 68). Ami azonban itt interperszonális, az valójában interkulturális, hiszen, Betonie szerint, a merev kulturális hagyomány az, aminek változnia kell. Vagyis, László segítségével megtalálhatjuk a megfelelő kifejezést: Betonie-nak interkulturális forгатókönyve van Tayo gyógyítására.

Betonie szavainak értelmét az első atomrobbantás hatására fogja fel igazán Tayo. A nagymama fentebb szereplő kérdésére (miért csinál az ember ilyen szörnyű szerkezetet?) azt feleli: „Nem tudom, nagymama.” „De most már tudta” (245). „[E]lérkezett arra a pontra, ahol minden élő dolgoknak, de még a Földnek a sorsa is konvergál.” A „gonoszság végső ceremóniájában” „egyetlen klán volt megint az emberiség, a pusztítók által nekik szánt sorsban egyesítve”. Tayo végre világosan

látja a mintázatot (246). A változást önmagával kezdi, amikor visszafogja magában a hirtelen feltörő gonosz indulatot, és nem vágja bele a csavarhúzózt Emo fejébe, aki megint identitásában becsmerli őt: „te félvér! Fehér fattyú!” (252). Tayo ezzel megszakítja a „hagyományos, pusztító rituálét”, mert nem hajlandó azzá válni, amivé ez tette volna: „még egy áldozat, egy részeg indián háborús veterán, aki lerendezett egy régi vizályt” (253). Ekkor nyer értelmet az is, amit a mexikói asszony mondott neki korábban: „Félnek, Tayo. Érzik, hogy történőben van valami, láthatják, hogy valami történik körülöttük, és ez megrémíti őket. Indiánok vagy mexikóiak vagy fehérek – legtöbbször fél a változástól” (99–100).

Őslakos amerikai irodalmi példánk tehát reprezentatív és egyben újító gondolatisággal és kultúraspecifikus narratív technikával – az indián történetmesélés pókhálószerű, ciklikus-körkörös szerkesztési módszerével (BLAESER 1998, 267–268)<sup>28</sup> – mutatja meg az indián ember (poszt)koloniális diszkriminációjú kultúrák közöttiségét. A mintázat illetően megvilágításának sokoldalúsága azonban a jelen terjedelmi határok között nem érzékeltethető. A lényegét viszont – hogy tehát a beteg Tayo számára többszörös a közöttiség – talán sikerült vázolnunk: általában, a kulturális és a szociális köztes tér az őslakos és a fehér ember között; konkrétan, a kevert fajú indián mindkét oldali kitagadottsága a fehér ember és az indián származás köztes terében. Hozzátehetjük: a veterán helyzete az egészséges túlélés és a poszttraumatikus stressz között; az alkoholizálás és a józanság között; az indián gonosz erők változatai és az értelmesen megtartó saját kultúra között; a saját kultúrába való visszakapcsolódás és annak lehetetlensége között. „Az erőszak és a fájdalom elvette Tayótól annak képességét, hogy érzékelje, ki is ő; mindenben a más uralkodik” (BRICE 129).

A gyógyító szertartások feladata, hogy lehetővé tegyék a saját kultúrához való visszatalálást; értelmessé és élhetővé a köztességet. Ha ehhez a szertartásoknak változniuk kell, akkor az első, hagyományosan gyógyító varázsló (Ku'oosh, a laguna sámán) próbálkozása kudarcra van ítélve, mert szertartása nem más, mint a hagyományban rögzült sztereotip szekvencia, vagyis az indián szkript, forgatókönyv. És a változtatás szükségességének felismerése teszi sikeressé a Tayóhoz hasonlóan kevert fajú Betonie gyógyító beavatkozását.

A sikerhez a módszer vezet. A módszer lényege, David Herman kognitív narratológiájából ide illő fogalmazással, hogy ahhoz hasonlóan, ami a „narratív szerveződésű szekvenciát” általában is jellemzi, a „tapasztalati repertoárokban horgonyoz”, de eltér ezek tapasztalati forgatókönyveitől. Tulajdonképp, folytatja Herman (Jerome Brunerre támaszkodva), „kanonicitás és szakítás” összjátékáról van szó (2004, 85). A siker lényegét Susan Perez Castillo tömören foglalja össze: Tayo „gyógyulása annak eredménye, hogy multikulturális örökségét elfogadja”; és

<sup>28</sup> A *Ceremony* szerkezetéről lásd még JAHNER-t (1985).

ez két nő szerelmének, a szintén kevert fajú Night Swannak (Éjjeli Hattyúnak) és T'seh-nek is köszönhető (CASTILLO 1994, 231, 234). Lacani módszerű közéletésben ez így hangzik: a „hangok miriádja” meg „a nyelvi töredezettség, mely a tudatalattijában kavargó”, nem olyasmi, amitől félnie kell; inkább „üdvözölni kell őket, mint saját egyediségének jegyeit”. Tayo akkor kezd magához térni, amikor „a másságoktól való émelygés helyett elfogadja és megszokja a fragmentáltságot” (RONNOW 1989, 71, 76). „Paradox módon, a kultúráknak ez a fájdalmas »összegabalyodottsága« teszi lehetővé Silko „kevert származású vagy kevert akkulturációjú” indián figurái számára, hogy kitörjenek a „fehér és őslakos Amerika végzetes szembenállásából”, és „átfogalmazott indián narratívával” „szálljanak szembe a domináns kultúra pusztító módszereivel” (STEIN 1997, 122–123).

A többkultúrájúság elfogadása pedig nagy változás, mert egyaránt félresöpri a fehér és az őslakos kulturális bigottságot. Az „elidegenedettségéből a kölcsönösség felé haladó” Tayóból<sup>29</sup> kioldódik a határok és korlátok miatti görcs, és megtanulja, hogy van *átmenet*: „nincsenek határok, csak átmenetek, melyek minden távolságot és időt átfognak” (246). Többen elemezték már ezt a mondatot – nem a mi szempontrendszerünk szerint –; vagyis azt, hogy Betonie megtanítja a beteg Tayónak: vannak átmenetek (pl. JAHNER 1985, 244; LEE 1993, 280); bármennyire ellentmondásosnak hangzik, épp az átmenetek elfogadása révén találhat vissza ősi kultúrájához. Témánk összefüggésében hozzátehetjük, hogy a megtalált kulturális identitás, másrészt a változás és az átmenetek elfogadása lesz az, ami megnyitja és értelmessé teszi a laguna számára a kulturális köztes teret. Az aktuális közösségi tapasztalat<sup>30</sup> képes lesz arra, hogy módosítsa a közösségi önképet, ezzel kiemelve Tayót az identitástalanságban vergődő köztességéből. Kiszabadítja a Thelma-féle identitásmanipulatív, kettős mimikri lelketlen fogságából. Képesé teszi az egészséges hibriditásra.

<sup>29</sup> Norma A. Wilson találó kifejezése, tanulmányának címében (WILSON 1996, 69).

<sup>30</sup> Itt és a továbbiakban kulturális identitás és „tapasztalat” összefüggésének posztmodern elméleti problematizálása irreleváns. Lehetséges világuk aktuális valóságában *élik* és nem teoretizálják kultúráköziségüket a narratívák cselekvői. Az amerikai indián és az afroamerikai rabszolga vagy a kulturális diszkriminációt elszenvedő bevándorló etnikumok számára igenis megbízható tudás forrása a rasszista, illetve diszkriminációs tapasztalat azt illetően, hogy hova helyezi identitásukat a fehér rabszolgatartó, illetve a hegemónikus kulturális felsőbbrendűség. A kérdéskör elméleti vonatkozásáról lásd MOHANTY 2003-as tanulmányát a kulturális identitás episztémés státusáról.

„Mennyit kell elviselnie egy niggernek?”

Dehumanizáció a megsemmisült köztes térben

„A gyarmati uralomnak, mivelhogy totális és a túlegyszerűsítésre hajlik, igen gyakran látványosan sikerül szétzúznia a leigázott nép kulturális életét” (FANON 1963 [1961], 236). Franz Fannon „kulturátörlésnek” vagy „kulturális obliterációnak” nevezi a kolonizációnak ezt az aspektusát. Megállapítása azonban elsősorban arra a helyzetre vonatkozik, amikor a gyarmatosító kívülről érkező hódítóként gázolja le valamely országban az őshonos kultúrát. Nagymértékben igaz, mégis, az Amerikába hurcolt rabszolga saját kultúrájának sorsára is. Egyrészt. Másfelől, a rabszolgaságban, többnyire maguk között, még őrzik az afrikai kultúrát a rabszolgák. Viszont kultúrájuk hatása Amerikában, történelmileg, főleg pedig a hegemónikus kultúrát megérintően, sokáig nem léphet ki az amerikai kulturális színtérre. Nemzedéki szintű változást a 20. század első felének harlemi reneszánsza, majd a polgárjogi mozgalom nyomában feltámadt, afrikai gyökerek utáni érdeklődés hozott. Az 1980-as években aztán új regényírók egész hulláma fordul az afroamerikai kulturális örökség felé: Toni Cade Bambara, Ernest Gaines, Charles Johnson, Gloria Naylor, John Edgar Wideman és mások. (Lásd erről például PAGE, 1999.)

Soha nem léphet ki viszont az afroamerikai kultúra a maga belülről szorított világából a fajgyűlölő kolonialitásnak abban a rasszista, ridegen elnyomó, elembertelenedett hatalmi viszonyrendszerében, amellyel *A kedves* című Toni Morrison-regényben találkozunk. Egy-egy emberségesebb rabszolgatartó farmján (ilyen Édes Otthon) lokálisan megképződhet valamilyen – bizonyára afrikai emlékgöyökérű, de feltétlenül elvágyódó – belső kultúra. Ennek példái voltak az édes otthoni dalok, melyekben „a vágyakozás formált meg minden egyes hangot” (MORRISON 2004 [1987] 74), és amelyeket mindhiába próbál felidézni Paul D., elnyomják őket a fejében az Édes Otthon utáni kegyetlen időkben a börtönfarmon és a háborúban felszedett, börtöndalok és katonadalok idegensége.

A rabszolgatartó kolonialitás körülményei között az afroamerikai aktuális közösség *megképződése* sincs megengedve. A virtuális kollektívidentitás-kép pedig legfeljebb a közösség egyedeinek vágya vagy az Afrikából áthurcoltak esetében valameddig még a kulturális emlékezetben élő identitásemlék lehet csupán.<sup>31</sup> És ez – ahogyan ehhez kapcsolódóan a köztes tér kérdése is – azzal függ össze, hogy mennyit is kell elviselnie „egy niggernek”?

A kérdés Paul D. és Stamp Paid beszélgetésében hangzik el Morrison új- (neo-) rabszolga-elbeszélésének<sup>32</sup> vége felé (362). Susan Willis megállapításából kiindulva – mely szerint a fekete szabadulásregény felépítése: élet a rabszolgaság-

<sup>31</sup> Ennek nagyszerű regénye Morrison másik műve, a *Salamon-ének*.

<sup>32</sup> A rabszolga-elbeszélésről (slave narrative) lásd BOLLOBÁS 2005, 180–189.

ban, szökés, majd a szabadságig vezető út – Susan Bowers tökéletesen ragadja meg Morrison rabszolda-elbeszélésének szerkezeti lényegét. Vagyis azt, amit a bonyolult időkezelésű tudatregény eseménysorának időrendi rekonstrukciójával találunk. Eszerint *A kedvesben* kettős folyamatról van szó. Először ki kell szabadulni „a fehérek által fenntartott fizikai rabszolgaságból, és, másodsor, meg kell szabadulni a fehér brutalitás okozta lelki traumától” (BOWERS 2000 [1990], 215).

Amiről ugyanis ebben a regényben szó van, az sokkal több annál, hogy a rabszolgasors rettenetes; hogy „a niggernek” elviselhetetlen dolgokat kell elviselnie, és az egyedüli megoldás a szökés. A szökött rabszolganő, Sethe, egy észveszejtő pillanatban, amikor a küzdelmesen elért szabadságot jelentő Ohióban feltűnik volt rabszolgatartója, a fenevad tanító, a rabszolgavadász meg a seriff, hirtelen reakcióval megpróbálja megölni gyerekeit, hogy aztán végezzen magával is, inkább, mint hogy visszavigyék őket Kentuckyba az ültetvényre. A kétéves kislány, Kedves torkát sikerül is átvágnia.

Az irracionális ösztönben két racionalizálható mozzanat dolgozik. A magának és gyermekeinek minden áron szabadságot akaró nő *gyermekeinek anyja* is akar maradni. Ez az egyik racionális motiváció. A rabszolgaság ugyanis szétverte a családokat; a nő rabszolgatartó gazdasági érdeket szolgált azzal, hogy gyereket szült, dolgoztatható és adható-vehető munkaerő-utánpótlás forrása volt. Gyerekeit korán elvették tőle, legtöbbször mihamarabb el is adták őket rabszolgának, lehetőleg különböző helyekre, hogy minél távolabb kerüljenek anyjuktól és egymástól. „Az intézményesített rabszolgaság logikájának különleges körülményei között – olvassuk az író előszavában – bűncselekménynek számított, ha egy nő anyja akart lenni gyerekének” (MORRISON 2004, 11–12). Vagyis Sethe tisztában volt azzal – gyerekgyilkossá válásának pillanatában különösen, bármily ellentmondásosnak hangzik –, hogy gyerekeit elveszik tőle, ha visszaviszik őket az Ohio folyón túli rabszolgatartó államba, Kentuckyba. Amikor pedig azon a folyón oly nagy áldozatok árán, olyan küzdelmesen kelt át, amikor átszökött Ohióba. Hiszen Sethe férje (Halle), aki titokban végignézte azt, amit a fehér férfiak Sethével elkövettek, örökre belezavarodott a látványba. A szökéskor ezért nem tudott csatlakozni családjához a megbeszélten, mint sokkal később kiderül; és a várandós Sethe menekülés közben, az erdőben szülte meg, egy szintén szökésben lévő fehér lány segítségével, negyedik gyermekét, Denvert – aki erről a melegszívű, fehér szökevénylányról kapta a nevét.

A másik racionális motiváció: maga és gyermekei szabadságát Sethe semmiképp nem hajlandó feladni. Makacsul dédelgetett szabadságvágya és szökevény rabszolgává válása nem szorul magyarázatra azok után, amiket átélt. Ráadásul, a szökés akkor még törvénybe ütközött, a szökött rabszolgát kegyetlenül visszatoloncolták „tulajdonosához”. Vele is ezt akarták tenni.

Voltaképp igazán soha meg nem ismert anyja megalkuvásra képtelen, az igazságtalanságnak soha be nem hódoló természetét örökölte. De így is fogalmazha-



tunk: ahhoz, hogy Sethe soha ne engedjen az embertelenségnek, most pedig ne akarjon újra visszatérni a brutális megaláztatásba, és semmiképp se engedje, hogy gyerekeit egy életre kitegye ugyanannak, ha rabszolgák lesznek – nagyon korán elvesztett anyja adta meg az első lökést. Amikor a kicsi Sethét odavitték hozzá, anyja megmutatta neki felemelt melle alatt a bőrébe égetett rabszolgabélyeget, a kört és benne a keresztet, a gyerek is olyat akart magának, mert még nem tudta, mit beszél; és mert azt akarta, hogy erről majd ő is felismerhető legyen. Anyja ekkor pofon vágta. Anyját akkor látta viszont, amikor levágták a kötélről. Olyan sokáig lógott rajta, hogy a jelölés már nem volt látható, amikor a kicsi lány meg akarta keresni. Később Sethe bőrébe is beégették a kört és a keresztet, de az ő jellemedző fejlődése, a rasszista brutalitás gyűlölete az anyai pofonnal kezdődik, noha a kiskori emlékről később értesülünk a narrált időben előre-hátra mozgó tudatregényben. Talán ez az, ami „beszivárgott egy hasadékba az agyában, közvetlenül a mögé a pofon meg a kör és a kereszt mögé” (107). Egy ez a hasadék a hézagok és repedések közül a fehér ember narratívájában, melyekbe Morrison szubverzív narratívája behatol.

Sethe 1873-ban játszódó története Margaret Garner 1855-ös igaz történetén alapul,<sup>33</sup> vagyis „lényegét tekintve történelmileg igaz”, de morrisoni fantáziával megírva. Tehát „nem szigorúan tényszerű”. Részben azért nem, mert az író nő össze kívánta kapcsolni a történetet „a szabadságot, a felelősséget és a nők »helyét« illető mai kérdésekkel” (12–13). Így lett Sethéből a szabadságáért, emberi-női-anyai jogaiért életre-halálra küzdeni tudó afroamerikai nő *A kedvesben*. Nem hagyhatta, hogy gyerekeit elvegyék tőle; nem hagyhatta, hogy ők is rabszolgasorsra jussanak. Pedig a rabszogatartó társadalom törvényei szerint a szökés volt a főbenjáró bűn, és nem az, ha az emberszámba se vett rabszolga megölte a „porontyát”. Margaret Garnernek, akit nem csak megtaláltak az Ohio-beli Cincinnati-ban, hanem őt vissza is vitték a rabszogatartó Kentuckyba, nem azért kellett felelnie a törvény előtt, mert gyermekét megölte (az senkit sem érdekelt), hanem mert tulajdonosától megszökött – amint azt a korabeli újságok megírták, és amit Morrison is említ a Darling-interjúban (DARLING 1994 [1988], 251).

Sethe útja tehát az anyai pofontól a bestiális megaláztatáson át vezet élete legszörnyűbb traumájához, gyermeke megöléséhez. Ám az ár, amelyet ő fizet, iszonyatosabb. Kettejük közül mégis az anyja „veszített” a rabszogatartóval szemben (felakasztották), míg Sethe és életben maradt gyermekei végül szabadok lesznek. Igaz, egy gyerekgyilkosság árán, amiért Sethét kegyetlen büntület mardossa

<sup>33</sup> Margaret Garner igaz történetének korabeli összefoglalását lásd MAY (1999 [1856]). Morrison több interjúban érintette a kérdést (NAYLOR 206–207, MOYERS 271–272, és *A kedves* előszavában is kitér rá (12).

(mert sokáig – Paul D. megjelenéséig – csak önmagát hibáztatja<sup>34</sup>), megjárja a börtönt, és amiért Cincinnatiiban hosszú időre kiveti magából a közösség. A két fiút pedig (Buglart és Howardot) elűzi otthonról a megélt trauma rettenete és a megölt kistestvér visszajáró kísértete.

Mi több, a kísértet alakot öltve meg is jelenik. A halott kétéves gyermek tizennyolc év múlva, felnőtt nőként visszatér, fizikai megtestesülésű valóságként is, hogy beleszóljon anyja életébe. Anya és megölt gyermeke traumafeldolgozásának kivételéseként is felfoghatjuk ezt, Kedves feltűnésétől a szellem elűzéséig, a „szelleműzésig”.<sup>35</sup> Ilyen módon Kedves válik a nagyon is valószerű regény egyetlen természetfeletti, aletikus<sup>36</sup> jelenségévé, akit a regényvilágon belül mindenki valóságosnak fogad el – ezzel a mágikus realizmus körébe (is) utalva a művet.<sup>37</sup> Kedves „jelenléte annyira mindennapi”, mondja Morrison a Caldwell-interjúban, „mint a helybéli pap délutáni látogatása” (CALDWELL 1994 [1987], 242). Amikor a bosszúálló halott gyerek a téboly határáig kergeti az anyját, végre előáll Sethe menekülés közben született gyermeke, Denver, aki hosszas bénultság, családon belüli száműzetés és önszáműzetés után kezébe veszi a dolgokat. Olyan erős és okos fiatal nő talál ekkor magára, amilyen maga Sethe meg amilyen Sethe anyja volt. És amikor Denver közbenjárására a közösség elűzi a kísértetet, a gyerekgyilkos, börtönviselt meg mindezekért megvetett és kiközösített Sethét visszafogadja a közösség, fehérek és feketék egyaránt.

Az addig nem is létező kulturális harmadik tér ekkor nyílik meg számára. Újra. Mert a tanító megjelenése előtt Mr. Garneré volt a farm, „Édes Otthon”. Sethe akkor is rabszolga volt, de Mr. Garner emberszámba vette a rabszolgáit, ott még volt köztes, harmadik tér. Nem roppantotta össze a rabszolgánót a lelkébe is benyomuló, azt is elvenni akaró rasszista fehér felsőbbrendűség, hogy önmagát se hagyja meg a feketének. Garner bátran vállalta a rosszálló, rabszolgatartó szomszédokkal szemben („Mán megbocsáss Garner, de a nigger nem lehet igazi férfi” – a regénykontextusban inkább: „a nigger nem ember”<sup>38</sup>), hogy igenis, „a nigger is ember” (29).

<sup>34</sup> Az önvád – Sethének ez alól is fel kell szabadulnia, ahhoz, hogy a szökés után igazán szabad lehessen – „az internalizált rasszizmus alattomos hatása” (BOUSON 2000, 131).

<sup>35</sup> Kedves alakja keretezi is a regényt. Egy visszatért halott ő a sok millió elhurcolt afrikai áldozat közül, akik meg sem érték, hogy kikössön velük a hajó Amerikában. Vagyis Kedves a rabszolgaműlt emlékeztető árnya-kísértete is az olvasó számára az amerikai jelenben.

<sup>36</sup> Az aletikus narratív modalitás a lehetséges és a lehetetlen, valamint a szükségszerű kategóriáiban mozog (DOLEŽEL 1998, 115).

<sup>37</sup> Linden Peach meggyőző érveléssel óv minket attól, hogy túl nagy jelentőséget tulajdonítsunk a mágikus realizmusnak Morrison művészetében (PEACH 1995, 12–13).

<sup>38</sup> A magyar változatban a „man”-ból „férfi” lett. Elfogadhatóan, mert a „man” „férfi”-t is, „ember”-t is jelent. Az eredetiben azonban az „Ain’t no nigger men” (lásd az angol kiadás 10. o.) határozottan azt jelenti, hogy „A nigger nem ember”. Később a tanító pontosan azt óhajtja bizonyítani,

Édes Otthonban is könnyedén ide-oda tologatható bábu volt a rabszolga a fehér farmerek sakktabláján. Garner halálával, a sátáni tanító megjelenésével azonban legbestiálisabb formájában szakadt rá az édesotthoniakra a rabszolgaság könnyörtelen valósága. „Mindenkit, akit csak Baby Suggs [Sethe anyósa] ismert, nem csak azokat, akiket szeretett is, s aki nem szökött meg vagy nem akasztották föl, mindenkit kibéreltek, kölcsönbe adtak, megvásároltak, visszavásároltak, készle-  
teztek, jelzálogba csaptak, elnyertek, elloptak vagy elkaptak” (49). Baby Suggs is édesotthoni volt; a fia, Halle váltotta ki a rabszolgaságból, azzal, hogy hosszú időn át szombat-vasárnap is dolgozott, de Édes Otthonban ez legalább lehetséges volt; Garner maga vitte át az Ohio-beli Cincinnatiba, ahol barátokat szerzett neki (a skót-amerikai Bodwin testvéreket), akikről Baby házat és munkát kapott.

Volt tehát köztesség és abban némi mozgástér: Halle és Sethe beszélhetett Mr. és Mrs. Garnernek arról, hogy össze akarnak házasodni, ha az esküvő tervét Mrs. Garner egy kedves mosollyal el is hessentette. A hibridizációra képes Sethe szép esküvői ruhát, papot, ceremóniát, nagy lakomát szeretett volna, ahogy azt a fehérek-nél látta. „Nem akartam, hogy csak annyi legyen, hogy átviszek valahova egy szalmazsákot” (102). A. S. Byatt brit író nő éles szemmel fogalmaz: Sethe egy rendezett társadalom ceremoniális tárgyaitól várja azt az érzést, hogy valóságos életet él (BYATT–SODRÉ 1997, 200). Csakhogy a hibridizálódásnak Édes Otthonban is megvoltak a szűk és szigorú korlátai. Mint Virágos Zsoltnál olvashatjuk: „A néger rabszolga családi közösségét”, így „a házassági kötelmet” is „teljes mértékben a rabszolgarendszer mibenléte határozta meg” (VIRÁGOS 1975, 38).

Amikor tehát a tanító átveszi a farmot, az édes otthoni „nigger” sem ember többé. Sethe gondolatai szörnyű tettének magyarázatául is szolgálnak: „bármelyik fehér elveheti az egész lényedet bármiért, ami épp az eszébe jut. Nem csak dolgoztathat, megölhet vagy nyomorékká tehet, hanem be is mocskolhat.<sup>39</sup> Olyan csúnyán bemocskolhat, hogy elfelejted ki vagy, és soha nem is tudod felidézni többé. És bár ő és mások ezt át- és túlélték, soha nem tudná megengedni, hogy megtörténjen az övével” (384–385).<sup>40</sup>

A tanító megérkezésével a köztes tér megsemmisül a rabszolgák számára. Legnyersebb, legsötétebb brutalitásával zúdul rájuk a rabszolgasors. Azért van így, mert a tanítónak ugyan megvannak a maga bestiális tettei, de alapvetően mégis az

„tudományos” részletezéssel, hogy a rabszolgánő (Sethe) állat, nem ember. Lefogatja őt, hogy a fekete nő állati mivoltát demonstrálja, amikor is a várandós Sethének meg kell szoptatnia a fehér férfitársaságot (116–118).

<sup>39</sup> A fordító a „bepiszkolni” szót használja. Az idézet teljesen az övé, de a „bepiszkolni” szót három ponton „bemocskolni”-ra cseréltük, mert amire (egy nő meggyalázására) Sethe gondol, arra a „bemocskolni” és nem a „bepiszkolni” szót használja a magyar nyelv.

<sup>40</sup> A bemocskolt és traumatizált rabszolgánőről J. Brooks Bouson írt kimerítően (BOUSON 2000, 131–162).

a meghatározó a regényben, amit Cynthia A. Davis megjegyez: Morrison „ritkán fest le fehér karaktereket, mert a brutalitás forrása itt nem egyetlen cselekedet, hanem inkább a fekete élet valóságának szisztematikus tagadása” (DAVIS 1998 [1982], 27).

Mennyit képes hát elviselni egy „nigger”? Ha Sethének hívják, akkor a kibírhatatlant is kibírja. De hogy az, ami őbenne a legjobb és még tiszta („Ami a legjobb belőle, az a gyerekei” [385]), egy fára felakasztva végezze; vagy halálra perzselje a fehér ember, amikor felgyújt egy színes iskolát; vagy meggyalázza-bemocskolja, és kidobja az út szélére – ez az, aminek a gondolatát sem tartja elviselhetőnek. Ilyen mély-érzékenységi emberi logikával következik a köztes tér megsemmisüléséből a mélységes tragédiák sorozata. A minden értelmű szétszakítottság, ebből eredően a fragmentáltság világa ez, melyben csak körkörös mozgást végezhetnek a karakterek, ahogyan a körbenforgás jellemzi magát a regényt is. (A körköröségről lásd PAGE 1996, 133–158.) Sethe az axiológikus lázadó. A narratív modalitás ezen lázadó típusát így definiálja Lubomír Doležel: „Az axiológiai lázadó tagadja az etikai kódexet, amikor szubjektív ellenkódexet állít fel. Ami a kódexben érték, az a lázadó szubjektív rendszerében értéktelen, és ennek a fordítottja is igaz” (DOLEŽEL 1998, 125).

Fentiek alapján nem túlzás úgy tekinteni a rabszolga anya történetére, mint a megsemmisített köztes térért folytatott tragikus és egyben felemelő küzdelemre. A köztes terek sokfélesége ugyanakkor mégis létezik *A kedvesben*, sok mindenki számára. Különbőféle köztes terekben élnek és mozognak: a fehér testvérpár (a Bodwinok); bizonyos mértékig maga Mr. Garner és Mrs. Garner; Baby Suggs is, felszabadítását követően; Denver, a menekülő fehér lány is; Sethe negyedik gyermeke, Denver is, amikor már a közösséggel felveszi a kapcsolatot, de az anyja ezt még nem tudja. Egészen más értelemben Kedves is, megjelenésétől elűzetéséig; Stamp Paid és Ella – előbbi átsegíti az Ohio folyón, utóbbi ideiglenesen befogadja és ápolja a szökésben lévő Sethét. Házuk tulajdonképp ún. „biztonságos ház” („safe house”), a történelemből „underground railroad”-ként ismert, a rabszolgákat Délről a szabad Északra menekítő titkos útvonalak egyikén. Ők Észak és Dél köztes terében végzik embermentő, felebaráti munkájukat.

Mint láttuk, Sethe számára is létezett a köztes tér, ha nagyon korlátozott mértékben is, míg a tanító megjelenésével be nem zárult, meg nem semmisült, mert a rasszista gőzhenger betemette. És újra nyílni kezd a köztes tér a traumasorozat lezárulása után, az édesotthoniak közül feltűnt Paul D. oldalán, illetve a „szelleműzést” követően. Sethe ennek lehetőségét azonnal megérezte, még ha kettejük kapcsolata sok válságot meg is ér az elbeszélés jelenidejében. „És arra gondolt: talán most, most megadatott az a kis hely s az a röpké idő, hogy föltartóztassa az események sűrűjét, [...]. Hogy bízhat a dolgokban, és emlékezhet rájuk, mert ott van mellette az utolsó édesotthoni, hogy elkapja, ha elmerülne bennük [értsd: a minduntalan feltoluló, kísértő emlékekben]?” (40–41).

*A kedves* címet viselő szövegüniverzumban ugyanakkor több vonatkozásban mégis megképződik az, amit az afroamerikai kultúra<sup>41</sup> terének nevezhetünk. Egyrészt azért, mert ami a történetvilágban lejátszódik, az nem egy-két regényfigura története, hanem az afroamerikai rabszolgaközösség közös történelme (AYER 1998, 190), és afrikai millióké, akik életüket veszítették „az átkelésben”; meg sem érték, hogy afroamerikai váljon belőlük. Másrészt, Morrison munkái – az ő Maggie Sale által idézett szavaival – „hűen tükrözik az afroamerikai kultúra esztétikai hagyományait [...]: az antifóniát, a művészet közösségi jellegét, funkcionalitását, improvizatív természetét”. Sale tanulmányt szentel a kérdéskörnek: orális szövegként kezeli *A kedvest*, különösen hangsúlyozva „az improvizációs és a kiáltás–felelet technikák mintázatait” (SALE 1998, 177–178).

Ily módon is a kulturális emlékezet/emlékeztetés nagy teljesítménye (is) a regény. A zseniálisan kezelt emlékezet-téma<sup>42</sup> rejtett, mégis a mű egészét átszövő megjelenési formája ez. Amellett (amögött?), ami az előtérben áll: Sethe belső, majd Baby Suggszal, Paul D.-vel, Kedvessel, Denverrel, a közösséggel vívott külső küzdelme a gyerekgyilkosság feldolgozatlan emlékével; mindenki más küzdelme ennek őt sújtó részével. Ezek közül Sethe és Paul D. kapcsolatában vezet igazán traumatikus fordulathoz – éppen a közös retteneteket átélte, de végre érzelmileg egymás mellé sodródó emberpár további sorsát átmenetileg megpecsételően – a traumaemlék. Paul D. sokáig nem tudja feldolgozni Sethe traumáját, mert értelemelvárásainak nem felel meg a magyarázat. A textuális üniverzumon belüli interperszonális szövegmegértésnek-befogadásnak olyan példája ő, mint Gadamer példájában az az ember, akinek levelet hoz a postás, és először hagyományos értelemelvárások irányítják (GADAMER 1984 [1975], 209). „Két lábad van, Sethe, nem négy”, vágta oda Sethének Paul D. (MORRISON 2004 [1987], 259). Értsd: az ember nem állat, hogy megölje a gyereket. Ezzel a mondattal – képletesen – visszalökte Sethét a rabszolgaságba, mert a vandál rabszolgatartó tanító volt az, aki állatként kezelte őt.

Összességében kulturális kritikai tett *A kedves*: a rabszolgaság kísértetének emlékeztető megidézése az emlékezethiányos – Morrison sokszor hangoztatott megfogalmazásában: a „nemzeti amnéziában” szenvedő – Amerika számára. Mert a rabszolgaság olyasmi, „amire a feketék nem akarnak emlékezni, a fehérek nem hajlandók emlékezni” (ANGELO 1994 [1989], 257). A rabszolgaságot újraprezentáló Morrison-mű annak egyik példája, amit Henry Louis Gates így hív, Frederick Douglassról szólva: „a (re)prezentáció mint rekonstrukció”. Vagyis „újraprezentálni”, bevinni a feketék ügyét „a rasszista közvélemény bírósága” elé azzal a céllal, hogy átfomálják vele („reconstruct”) a feketékről alkotott képet (GATES 1991,

<sup>41</sup> Annak, hogy mi a fekete kultúra, komoly szakirodalma van. Érdemes orientáló szöveg David Lionel Smith „What Is Black Culture?” című tanulmánya (SMITH 1998).

<sup>42</sup> Az emlékezet regénybeli alakváltásairól lásd RAYNAUD 2007.

319). Ebben áll a mű szubverzivitása. Morrison megszólaltatta „a néger rabszolganőt, akit a történelem némaságra kárhoztatott” (SZAMOSI 1996, 428).

Más értelemben, egy másféle kulturális köztességgel is meghatározhatjuk a rabszolganő rabszolgaként és nőként-anyaként megszenvedett lelki-fizikai pokoljárását: a szerető féltésből elkövetett, gyermekmentő gyerekgyilkosság a morális és az immoralis köztes terébe taszítja az anyát. Vagyis kiveti Sethét az általános emberi normák morális teréből. Pedig az embertelen és elembertelenítő rabszolgaság önmagában sem morális, mert épphogy az egyetemes emberi normák tagadásán alapul. Csak teljesen kikapcsolt érzékenységgel, önjáró robotként elviselhető dehumanizáltság ez. Paul D. ezért „lezárta fejének egy jó nagy részét, és csak azt hagyta működni, amelyik segített járni, enni, aludni, énekelni. [...] [Ú]gy dolgozott, mint egy barom, és úgy élt, mint egy kutya: megőriztette, összezavarta a fejét, csak hogy ne kelljen teljesen elveszítenie” (76).

„Ultima arra tanított, hogy az élettapasztalatból erőt merítsünk, ne pedig elyengüljünk tőle”

#### A szinergikus köztesség

A nem angolszász amerikaiakkal szembeni diszkriminációt elszenvedő, illetve kulturális különbségekből eredő beilleszkedési nehézségekkel küszködő népcsoportok közül a mexikói-amerikaival kell kezdenünk. Ez a kultúraközi helyzet ugyanis átmenetet képez, egyfelől az őslakos és a behurcolt rabszolga kolonialis–posztkolonialis helyzete, másfelől, a bevándorló európai- (esetünkben: zsidó-), illetve ázsiai-amerikaié között. Rudolfo Anaya Új-Mexikójának világa egyértelműen posztkolonialis – több száz éves, több fordulatú kolonizáltság után és azok kulturális következményei révén. (Erre a történelmi képletre alább röviden térünk.) Az eredeti új-mexikói lakosság mexikói rétege nem kívülről érkezett az angolszász kultúrába. Meglehető, kívülről érkeztek, de az őslakos délnyugati indián kultúrába. Később az angolszászok voltak azok, akik előzőnlötték az ő indiánnal keveredett mexikói kultúrájukat. Merőben más kérdés, hogy a mexikóiak nagy számban vándoroltak be, vándorolnak és vándorolnának be az USA-ba, napjainkban is. Elemzésünkkel azonban meg kell maradnunk az Anaya-regényben körülhatárolt regionális korlátoknál, az azok határain belül adott történelmi és kulturális képletnél. És a *Bless Me, Ultima* nem 20–21. századi mexikói bevándorlókról szól, hanem évszázadok óta, sok generáción át együtt élő kultúrákról. A fejlődésregény Antoniójának ősei – apai, illetve anyai ágon – konkviztádorok, illetve elsőtelepes papok voltak.

Ugyanakkor, az új-mexikói indiánnak és mexikói-amerikainak éppúgy gondja – minthogy a hegemónikus kultúra anglofon, illetve angolszász – az akkulturáció

és az asszimiláció, mint az Egyesült Államokba bevándorló zsidó-amerikainak és kínai-amerikainak. Helyzetük tehát részint posztkoloniális. Diszkriminációs lenézettség, marginális státus, akkulturációs nehézségek és asszimilációs kitettség tekintetében viszont a nem-angolszász európai és ázsiai bevándorlókhoz állnak közelebb.

Utóbbiakhoz képest mégis kifejezetten rájuk jellemző jegyek határozzák meg őket abban a köztes térben, amelyikben élnek. Említsük meg a legfontosabbakat Susan E. Keefe és Amado M. Padilla csikánó etnicitással foglalkozó és az akkulturációt az asszimilációtól elméletileg is megkülönböztető könyve alapján. Ebben a felfogásban „az akkulturáció a hagyományos [értsd: behozott, örökölt] kulturális jegyek (el)vesztésének és az új kulturális jegyek befogadásának” kettős folyamata. Az asszimiláció viszont „a kisebbségi etnikai csoport társadalmi, gazdasági és politikai integrálódása az uralkodó kultúrába”. A két jelenség kéz a kézben jár, bár előbbinek meg kell előznie az utóbbit. A mexikói-amerikaiak akkulturációjára jellemző, hogy a mexikói kultúra bizonyos jegyeit több nemzedéken át megtartják (pl. katolicizmusukat, családcentrikusságukat); sőt, nemzedékek múltán ezek csak erősödhetnek bennük; mi több, kultúrájuk „számos egyedi vonást”, „harmadik életmód”-jegyeket is fejleszt. Vagyis „nem egyszerűen a mexikói és az amerikai kultúra keveredéséről” van szó. Integráció tekintetében: az angolszász nyelvel és kultúrával való érintkezés „elsősorban a munkahely, az iskola és a közélet formális szféráiban valósul meg, míg az otthonokban és a családokon belüli intimebb társadalmi élet az etnikai zártság felé tendál” (KEEFE–PADILLA 1997 [1987], 6–7).

A mexikói-amerikai szociokulturális közérzetét gyakorta jellemzi az, amit a kevert vérű, mesztic<sup>43</sup> Gloria Anzaldúa fogalmazott meg a legfrappánsabban: „belső száműzetésben élünk a saját országunkban” (ANZALDÚA 2002 [1996], 21). Ennek igazságát megadjuk. Anaya azonban ennél sokkal részletesebb és árnyaltabb képet fest a posztkoloniális helyzetű Új-Mexikóról. Az abban tapasztalható köztes tér és kulturális hibriditás szempontjai szerint az a világ, amelyikben Anaya szocializálódott, és amelyikben regényfigurái mozognak, *a történelmi háttérből eredően* tekinthető posztkoloniálisnak, mint említettük. Kezdjük tehát azzal. Előbb azonban a nálunk kevesek által ismert történelmi meghatározottság lényegét egyetlen bekezdésnyi tömörséggel vázolnunk kell ahhoz, hogy a kulturális viszonyokat és reflexeket megértsük.

A Délnyugatnak nevezett régió (melynek Új-Mexikó állam is része) a mexikói függetlenség kivívása, azaz 1821 óta Mexikóhoz tartozott. Már a 16–17. században, az őslakos indiánság mellett, a Mexikóból északra vándorolt spanyolok, mexikói indiánok és meszticek lakták. A 19. században beszivárgott Texasba (akkor még Texas is Mexikó része volt) az „anglo”/„gringo”, az angol ajkú fehér

<sup>43</sup> Spanyol és indián szülőktől származó. Nőről lévén szó: „mestiza”.

ember, illetve az USA-amerikai fehér ember.<sup>44</sup> Néhány évtized fordulatot eseményei után – beleértve Texas önálló államként való rövid függetlenségét, majd az Amerikai Egyesült Államokhoz való csatlakozását és a mexikói–amerikai háborút (1846–1848) – az 1848-as Guadalupe Hidalgó-i béke eredményeként kerül a mai Új-Mexikó, ma már több államra bomlott hatalmas délnyugati területekkel együtt, az Egyesült Államok tulajdonába. A mi szempontunkból: ettől kezdve települ rá Új-Mexikóban az addigi kulturális sokszínűsége az angol nyelvű kultúra és hatalmi hegemonia. Az Egyesült Államokhoz került mexikóiak ezen békeszerződésben garantált jogai aztán a 19. század végére semmivé váltak: „vagyonukból jórészt kiforgatták őket, kulturálisan és társadalmilag az alsó osztály szintjére süllyedtek” (HOGUE 1996, 8).

Mi következett ebből a kultúrára nézve? Vegyes kultúrájúság, vegyes kultúrájú népesség. Számottevő irodalom foglalkozik a térségbeliek kettős kulturális identifikációjával. Azokkal, akik egyszerre vannak „mexikói kulturális örökségük és amerikai gyökereik tudatában”, ennek folytán „etnikai lojalitásuk a mexikói és az amerikai gyökerek közt ingadozik” (KEEFE–PADILLA 1997 [1987], 81). „Így aztán a kommunikáció és a megértés nehézségei bele vannak építve a társadalom textúrájába, éppúgy az Anaya-regény működésébe is”. Merthogy mindenki bikulturális, viszont „senkinek a bikulturalitása és bilingvissége sem egészen adekvát”: Antonio spanyol ajkú családja nem mindent fog fel az angol közegből, mely körülveszi őket, míg a hispanofon közösség sok mindent nem ért abból, amit az „anglók” tesznek vagy mondanak (DASENBROCK 1987, 15).

Új-Mexikó mégsem elsősorban a bináris ingadozás, hanem a nyelvi és kulturális többszörösség világa. Általában is elmondhatjuk róla, amit Anzaldúa a „mesztizá”-ról megállapít. Vagyis az indián megtanulja, milyen indián legyen a mexikói kultúrában; a mexikói, hogy milyen mexikói legyen az „anglo” kultúrában; „megtanul zsonglörködni a kultúrákkal”; „plurális személyiséggé válik”, pluralisztikusan gondolkodik; a különféle dualitások szintézise belső feldolgozású lesz az egyénben; annak eredménye pedig minőségileg más, mint az összetevők összessége – ezt ő „új tudat”-nak nevezi (ANZALDÚA 1987, 79–80). Reed Way Dasenbrock nem pontosan így fogalmaz, de a lényeg ugyanaz. A Délnyugaton nem beszélhetünk bikulturalitásról; nem helytálló sok útikönyv „trikulturális” meghatározása sem. A mexikói–amerikai és az őslakos etnikai ébredés után, ezek külön identitásmeghatározó, markáns hangját figyelembe véve, már az sem igaz, hogy a hármából egységes kultúra formálódott. Valamiféle közös kulturális platform mégis létezik, és ezt inkább állandó „konfliktusban és kontaktusban” álló „kulturális érintkezési zónának” nevezhetjük (DASENBROCK 1988, 308–309).

<sup>44</sup> A „gringo” általában „külföldit” jelent, főleg azonban brit vagy amerikai embert.



Anaya *Bless Me, Ultima* című regényének korábban már szenteltünk egy angol nyelvű tanulmányt, a jelen munkában felvetthez közeli, de ezzel mégsem azonos tematikus összefüggésben. Ott abból indultunk ki, hogy ez a mű voltaképpen az amerikai Délnyugaton, azon belül Új-Mexikóban<sup>45</sup> együtt létező, ütköző és egymásba kapcsolódó kulturális határzónák mentális feldolgozása a felnövekvő csikánó Antonio énelbeszélésű narratori tudatában; tulajdonképpen intra- és interkulturális információfeldolgozás. Az ő mentális manőverezését, saját és mások kognitív szkriptjeinek (forgatókönyveinek<sup>46</sup>) újbóli és újbóli felülírását, a fiú kulturális pozicionálási és újrapozicionálási stratégiáit, azok miértjeit és hogyanjait, az inter- és intramentális folyamatokat, a belső tudásreprezentációkat vizsgáltuk. Uro Margolin, Alan Palmer, Mark Turner, Catherine Emmott, Marie-Laure Ryan és Csúri Károly elméleti meglátásai mellett főleg Ingo W. Schröder elméletét hívtuk segítségül, mely általában a kulturális határvidékek átjárásos, mi több, szociális hálózatokká szerveződő voltáról, pontosabban, ennek eredményeként, az Új-Mexikóban kialakult „egyedülállóan hibrid kultúráról”, a „hispanizáció” és az „amerikanizáció” együttes érvényesüléséről szól (SCHRÖDER 2014, 85). Továbbá Emmanuel Brunet-Jaillynek az Anthony Giddens-féle disztinkcióra támaszkodó duális elméletét, mely különbséget tesz a kultúra mint struktúra és a kultúra mint ágens között (ABÁDI NAGY 2015, 15–36).

A jelen összefüggésrendszerben is releváns a korábbi tanulmány, hiszen számtalan, színes és filozofikus problémahálává és történetvilágbeli elemmé-fejleménnyé bomló hármas kulturális determináltság köztes terében nő fel és kerül a spanyol nyelvű mexikói-amerikai családi környezetből angol nyelvű amerikai iskolába ebben a kvázi önéletrajzi<sup>47</sup> fejlődésregényben Antonio Márez. Van olyan kritikus, aki szerint a *Bless Me, Ultima* „identitásregény”, melyben a szereplőknek „tulajdon elűtő etnicitásuk nézőpontjából kell definiálniuk magukat a szélesebb társadalomban” (OLMOS 1999, 17). Ez igaz az etnikumok identitásregényeire nézve – általában. Anaya azonban olyan kulturális identitásregényt ír, melyben a mexikói-amerikai Antonio épp a kulturális identitását keresi, azt igyekszik összerakni. Kifinomult érzékenységgel ismeri fel – magyarázza Anaya az egyik esszé-

<sup>45</sup> Az amerikai Délnyugatot alkotó államok, szoros értelemben: Arizona és Új-Mexikó. Földrajzi, történelmi, gazdasági kontextusokban gyakran idesorolják Colorado, Kalifornia, Nevada, Utah határos részeit is. A hat állam legnagyobb része (vagyis az akkori Mexikó területének fele) a fentebb említett Quadalupe Hidalgó-i békeszerződés megkötésével került át az Egyesült Államokhoz.

<sup>46</sup> A „forgatókönyv” itt kognitív pszichológiai fogalom: a hosszú távú memóriában raktározott, sémává szerveződött tudás, mely valamilyen sztereotip eseménysorhoz kapcsolódik (EYSENCK-KEANE 2003, 292–297).

<sup>47</sup> A „kvázi önéletrajzi regény” megjelölés Franz L. Stanzel narratívaelméletéből származik. A *Bless Me, Ultimára* Horst Tonn alkalmazta. Valóban két narrátor hangja szövögeti a szöveget: az én-elbeszélő kisfiúé és a felnőtt korából gyerekkorára visszatekintő retrospektív elbeszélőé (TONN 1989, 64).

ben – „a kollektív emlékezet ősi (ezért ártatlan) archetípusait” és „a múlt kísérteit” (ANAYA 1984b, 49).

Anyja, Maria mélyen vallásos, spanyol katolikus asszony, aki katolikus papnak szánja a fiát. Apja, Gabriel maga az új-mexikói síkság, a Llano (ejtsd: jánó) szabadon száguldó szelleme. Merthogy a szelleme megmaradt Gabrielben, de a „vaquerók”<sup>48</sup> világa rég letűnt. A család által tiszteletteljes együttérzésből befogadott, idős és magányos „La Grande”, Ultima, a „curandera”, azaz a fekete mágiával vádolt, ámbár fehér mágiát gyakorló, gyógyító füves asszony, no meg bábaasszony, aki annak idején a fiút a világra segítette, és aki most a legerőteljesebb nevelő hatást gyakorolja rá – indián, az őslakos azték, azon belül a nahuatl törzsi kultúra képviselője. De a kultúrák határai itt átjárhatók. A megbélyegeztetés kulturális helyzetei és formái, igaz, léteznek, és ez többek életét követeli, végül az Ultimáét is. Antonio barátját, Jasont, például, mindig elveri az apja, ha felkeresni merésze-li a barlanglakó öreg indiánt, és a verésnek sosincs foganatja. Antoniót azonban – átmeneti incidenseket leszámítva – végeredményben nem bélyegzi meg, nem közösi ki egyik kultúra sem. A struktúra nem bünteti meg az ágenst.

Ennyiből is érzékelhető, hogy a *Bless Me, Ultima* a mexikói-amerikai kultúra-köziség regénye. A kultúraköziség köztességek egész sorára bomlik a fiú számára. A köztes terek sokkal mélyebben és intenzívebben szervezik a regényt annál, mint azt az Antoniót hirtelenjében, de csak átmenetileg lebénító és megnémító élmény alapján feltételeznénk. Ebben az élményben a spanyol anyanyelvű családi és baráti környezetből az angol nyelvű iskolába bekerülő gyermeknek van része.

Amint arra majd minden Anaya-tanulmány kitér,<sup>49</sup> a két szülő családja két egymással vetélkedő kultúrában van igen mélyen beágyazódva: az apáé a pásztorkodó, az anyáé a földművelő kultúrába – és mindegyik magának követeli Antoniót, igen harciasan, már a fiú születésének pillanatában. Ezek éppoly ősi kulturális beágyazódások, mint amilyen ősi Ultima azték kultúrája-bölcsessége. Hogy a maga babonás-ceremoniális-misztikus módján az újszülöttet világra segítő bábaasszony követeli magának Antonio sorsának irányítását (a köldökzsinór, a méhlepény és magzatburok az övé lesz, neki van joga ezeket eltemetni), nem véletlen. Ő lesz a fiú lelki-szellemi-világszemléleti irányítója. Antonio emberi és szociokulturális orientációjának ő lesz a fő meghatározója. Noha bináris köztességek dilemmái elé állítja a fiút az élet, „a *curandera* tanítja meg őt arra, hogy az élet nem redukálható” bináris rendszerekre (KÖHLER 2000, 209). Meglehet, „az őslakos és a nyugati kultúra bináris oppozíciójára” épül a történet, a fiú családjában hadakozó binaritás küzdőterében mindenki maga is „hibrid kulturális örökséget testesít meg” (KÖHLER 2000, 205).

<sup>48</sup> A „vaqueuro” (ejtése: vakéror) az új-mexikói cowboy (tehénpásztor) neve volt.

<sup>49</sup> Például LAMADRID 1985, 497, 499; TONN 1989, 65–66; BRUCE-NOVOA 1996, 180–183; OLMOS 1999, 28; KÖHLER 2000, 202–203.

Ultima tehát a megnyugtató-gyógyító mediálás szelleme. Egyénisége-szellemisége-ősi tudása „felülemelkedik gender és etnicitás kérdésein” (KÖHLER 2000, 210). Ezt adja tovább tanítványának; ezzel a tudással, ennek képességével áldja meg Antoniót, akinek az lesz a feladata, hogy „folytassa a régi és új ellentétek közötti közbenjárás hagyományát” (LAMADRID 1985, 500). Enrique R. Lamadrid nem a kulturális közöttséggel foglalkozik, hanem azzal, ahogyan a mítosz beépül a populáris kognitivitás folyamataiba, néhány meglátása mégis illeszkedik gondolatmenetünkbe. Vagyis: Antonióké guadalupe-i háza a hadakozó síksági pásztorvilág (apja Las Pasturasban élő családja) és a földműves kultúra (az El Puerto de los Lunasbeli anyai rokonság) között helyezkedik el; Ultima pedig mindkét világban élt már. Innen van a szülőkben és Ultimában „a szintetizáló erő” (LAMADRID 1985, 499). És, mint Margarite Fernández Olmosnál olvassuk, gyógyító-közbenjáró szerepet szánt Anaya a regény egészének is; ezt üzentte vele a felbolydult hatvanas-hetvenes évek megosztottságokkal terhelt csikánó közösségének (41) és a csikánókat diszkrimináló „anglo” kultúrának. Ebben megerősítenek bennünket az író esszéi is. Például az *An American Chicano at King Arthur's Court* („Egy amerikai csikánó Artúr király udvarában”) című, mely a Csikánó Mozgalommal, etnikai öntudatra ébredéssel foglalkozik: „minden kulturális közösség elidegeníthetetlen joga, hogy maga definiálja magát [...]. Mi, amerikai csikánók sokrétű kultúrából meríthetünk. Az egyéni kiteljesüléshez a világ teljes hagyomány- és hitrendszeréből merítenünk kell, egyszersmind tovább kell értelmeznünk és erősítenünk saját örökségünket. Nem kizárásra törekszünk, hanem arra, hogy alapozzunk, miközben az Amerikák összekapcsolódó természetét próbáljuk megérteni” (ANAYA 1989, 184).

Ultimának ugyanis nagy szerepe van abban, hogy Antonio – mint azt korábbi tanulmányunkban bemutattuk – mindegyik kultúrából elfogadja, amit legjobbnak tart. Ehhez viszont előbb mindent meg akar érteni. Ennek példája az Isten-fogalommal való vívódása, szinte lelki-szellemi fejlődésének gerincvonala a regényben: anyja katolikus Istenétől (mert haragos és büntető Isten), a jóságos Szűz Márián át (aki viszont túlságosan elnéző és megbocsátó) a Természet istenségéig, a mitikus (aletikus) Aranypontyig.<sup>50</sup> Megjegyzendő, hogy a történetvilágbeli „események” nem kis része belső, mi több, jungi álomszekvenciákban jelentkező „törtézés”. Ennek elemzése azonban nem feladatunk. (Lásd erről LATTIN 1979.)

A csikánó fiú bejárja ezeket a köztességeket. Éppúgy a másik kulturális funkcionálnak, az anyai hármasságnak a fokozatait-köztességeit: az indián Földanya (Ultima), a szörnyeteg anyja (a Trementina nővérek) és anyján (Márián) keresztül a Guadalupei Szűzanya. Utóbbiakat Glen A. Newkirk tette vizsgálat tárgyává, ha nem is kulturális köztességként (NEWKIRK 1993, 145–149). Mindezt további op-

<sup>50</sup> Az Aranyponty epifánikus (reveláló erejű) jelentőségéről lásd HOLTON 1995, 35–37.

pozíciós köztességek keretezik – például a jó és a gonosz, a bűn és az ártatlanság, a jóság és az agresszió, a fehér és a fekete mágia, naivitás és tapasztalat, maszkulin és feminin, urbánus és pogány, magas kontra népi kultúra és a többi. És fordítva, az etnikai köztességek is ezekben a kulturális képletekben elevenednek meg.

Antonio – az objektív és szubjektív tudás hosszú filozófiai vitáját zárjuk rövidre – John Lukacs-i ember. „Az objektivitás eszménye téves – írja Lukacs –, mert az emberi tudás – sőt az emberi élet – célja nem a pontosság, még csak nem is a bizonyosság, hanem a megértés.” „Tudásunk nemcsak személyes, hanem részt vevő tudás.” A tudó részt vesz a tudottban. Majd hozzáteszi: „az embernek nemcsak úgy *vannak* eszméi, hanem *választja* őket” (LUKACS 2009, 8, 13, 18).

És Antonio válasz: „Anyámtól megtanultam, hogy az ember a földből véte-tett. [...] De apámtól és Ultimától megtanultam, hogy az igazi halhatatlanság az emberi szabadságban rejlik; a szabadság pedig a föld, a levegő és a tiszta, fehér égbolt nemes, végtelen térségeiből táplálkozik” (ANAYA 1994, 228). Ennek fényében azonban azt, amit erről az életfilozófiai párlatról már idézett korábbi tanulmányunkban mondtunk, most pontosítanunk kell, mert a jelen vizsgálódási rendszer lehetővé teszi. Antonio nem összebékíti a kultúrákat, a hispanizáló, USA-amerikanizáló meg a nahuatl-indián hatást, hanem részt vesz mindegyikben, és elemeiből kialakítja a maga – megértésen alapuló – hibrid kultúráját, mely a miértek és hogyanok megértésére épül, vagyis Antonio tudása személyes lesz, és részt vevő.

„Az emberi szellem – mondja Lukacs – behatol a kauzalitásba, az ok-okozati összefüggésekbe”, „az események szerkezetébe” (15–16). Témánk szerint szólva: a *Bless Me, Ultima*-ban a kulturális köztes tér és a közöttiség kérdése átdefiniálódik, az eddigi változatoktól eltérő, egyedi módon jelenik meg. *Antonio* kultúraközisége ugyanis maga a létrejövő, kulturális egyenrangúsággal jellemezhető hibriditás. Olyan hibriditás, mely választott, személyes, részt vevő. Nem más, mint a kulturális nagykörnyezet ütköző, mégis egymásba fonódó új-mexikói tereiből elvont legjobb energiák *szinergiája*.

Úgy is felfoghatjuk, hogy a kulturális pluralitás többszörös köztességében minden közösségiönkép-verziót felkínál a fiúnak a kultúra. És Antonio válogat a virtuális kollektív identitások között; olyan etikai vezérfonalat követve, melyet részben belső indíttatásainak rendszere, részben az ennek mentén szerveződő, és egyben ezt is formáló, tapasztalati gyarapítású kognitív architektúra, a belső reprezentációk rendszere ad a kezébe. Vagyis Antonio hibridizációja nem kulturális *keveredés*. Antonio nem kever, hanem hasonít, hasonítva internalizál.

Így lett Antonio Ultima igazi tanítványa. Őt – lásd alfejezetünk címidézetét – nem elkésérik, lehúzzák élettapasztalatai (a kiábrándulások, csalódások, értelmetlenségek és tragédiák hosszú sora), hanem erőt tud méríteni belőlük (261). Az pedig a köztes tér köztességének szelektív elfogadása, a közöttiség elfogadó internalizálása révén következhet be. Más nézőpontból, más terminológiával fo-

galmazva: Antonio szocializációja, a szociális tanulás<sup>51</sup> tulajdonképpen szinergikus kulturálisidentitás-építés. Az iskola nagy változásokat hoz a fiú életében, mert itt éri az etnolingvisztikai kultúrsokk, mert a spanyol ajkú családi környezetből hirtelen az „anglo” nyelvben és kultúrában találja magát, és az iskola maga is többirányú formális és informális szociális tanulás terepe lesz Antonio számára. Az ő szociális tanulása elsődlegesen mégis informális.<sup>52</sup> Forrásai: apja és anyja gyakran ütköző kultúrája és legalább annyira Ultima meg a körötte kavargó események, továbbá a barátok.

De vallassuk kicsit tovább a plurális kulturális kontaktzóna meg abban a kulturális köztesség kérdését, a közösségi azonosságtudat identifikációs folyamatábrájának segítségével. A pluralisztikus kultúrában többszöröződik tehát a virtuális közösségi önkép, és ez a Délnyugatnak nevezett kulturális kontaktzónát színes közösségi azonosságtudati mozaikká teszi. Egyszínű, mert homogén azonosságtudatú, és változó színekben megjelenő, mert hibrid azonosságtudatú mozaikcserepek sokaságává. Ez jellemzi a virtuális ideológiai felépítményt, a virtuális közösségi identitást. Az aktuális közösségben ez leképeződik, és beépül az egyéni internalizáló identifikációs történetekbe, legalábbis motiválja azokat, még hozzá számtalan egynemű vagy hibrid formában, illetve visszacsatolódik az egyén funkcionális identifikációjában az aktuális közösségi identifikációba, azon keresztül pedig a virtuális közösségi önképbe. Egyneműek a nemritkán merev szembenállások, amilyen a két szülő kultúrája. A könyv számos, inkább mellékszereplője pedig a sokszínű kulturális hibriditás megtestesítője. Vagy talán terméke, mert – ahogy az ellenséges egyneműségek legtöbbje is – szüretlenül, emésztetlenül, esetleg kritikátlanul átvett kulturális attitűdök tiszta vagy kevert formája. A tiszta és a kevert forma megjelenítője, például Antonio anyjának kemény spanyol katolicizmusa, kontra Trementinónak és lányainak gonosz fekete mágiája.

Anaya a hibridizáció humánumon és tolerancián alapuló változata mellett foglalt állást. A mexikói-amerikai etnikai ébredési mozgalom vezéralakjaként is az értelmes, egymás kultúráját kölcsönösen tiszteletben tartó toleranciát hirdette, amint erről esszéi tanúskodnak. Közösségiidentitás-nyelvre lefordítva, ez nem más, mint a történetileg pluralizálódott virtuális közösségképek értelmes, kollektív interszubspektívitású hibridizációja az aktuális közösségben. Amit pedig ez jelent: az egyén szinergikus, internalizáló és funkcionális identifikációja a közösségben. Ennek példája Ultima, a mester; és tanítványa, Antonio. Ultima „identitásérzete megingathatatlan”, írja róla Raymund A. Paredes, abból eredően, hogy ősi tudása a szájhagyomány útján fennmaradt azték orális kultúra. Ebben a kultúrában megmerítve vezeti Anaya Antoniót az autentikus kulturális identitást je-

<sup>51</sup> Az a tevékenység, „amelynek során a közösség tagjai megtanítják és megtanulják a közösség kultúráját” (KOZMA 1994, 61).

<sup>52</sup> Az informális és formális nevelésről lásd KOZMA 1994 vonatkozó fejezeteit.

lentő tudás felé, vagyis vissza, a kulturális gyökerekig. (Utóbbiakról lásd PAREDES [1982], 67–68.) Szelektív identifikáció ez az énképzésben, a kulturális azonosulás és elidgenedés láncolata után.

„Ne légy elkeseredve, hogy nem te nyerted az első díjat, Edgar. Te nem vagy igazi amerikai kisfiú, hát ezért.”<sup>53</sup>

A belül-lét kiközösítő köztessége

Az alcímben szereplő idézet szavaival az apja vigasztalja Edgart, Doctorow *Világkiállítás* című önéletrajzi<sup>54</sup> regényében. A fiú csak második lett az 1939/40-es New York-i világkiállítás pályázati felhívására beküldött „Az igazi amerikai kisfiú” című esszéjével. Vélhetően azért, mert afölötti mardosó szégyenérzetében, hogy – életveszélyben érezvén magát – letagadta zsidó mivoltát, amikor két antiszemita huligán nagykölyök kést szegezett a gyomrának („Zsidógyerek vagy” [306]), a pályázati esszében bátran levonta a tanulságot: „Az igazi amerikai kisfiú nem fél a veszélyektől. [...] És ha zsidó, meg meri mondani. Vagy akármi, ha belekötnek meg meri mondani” (315).

A finom, ám csípős doctorow-i ironia gyakori forrása egyszerűen a befogadói összeolvasás; a narratíva két pontján elhelyezett lokális narratív részlet inferenciális ironiával – ironikus hatást generáló befogadói következtetéssel – erősíti a globális narratív koherenciát.<sup>55</sup> Ebben az esetben is. A felnőttfejjel visszatekintő narrátor gyermekkori énje néhány oldallal korábban „igazságos és gondosan szabályozott világról” beszél (303). Most bebizonyosodott, hogy a világ jól szabályozott, de nem igazságos. Még pontosabban: épp a szabályozottsága igazságtalan. Itt jelentkezik Edgar számára az uralkodó kultúra idegensége. Zsidó-amerikaiként nem lehetsz „igazi” amerikai. A szorult helyzetbe került Edgart kulturális köztes térbe szorítja a támadók késhegye, hiszen a két antiszemita a kulturális másságban definiálja a zsidót: „Lássuk csak, tudsz-e keresztet vetni?” (306). A támadók egyik életkori sajátossága még ijesztőbbé teszi a dolgot: „A fiatalok rendkívüli módon tudnak falkásodni, és kegyetlenül lépnek fel, ha olyanok kizárásáról van szó, akik »mások«, mint ők” (ERIKSON 1963 [1950], 262).

<sup>53</sup> Az „igazi” helyett (DOCTOROW 1988, 359) a „tipikus” szerepel a regény eredeti szóhasználatában: „Te nem vagy tipikus amerikai kisfiú” (DOCTOROW 1985, 279 – A. N. Z. fordítása).

<sup>54</sup> A szerző nevében az „E. L.” kezdőbetűk „Edgar Lawrence”-t takarnak. A regénybeli Edgar Altschuler családi adatai pontosan egyeznek Doctorow-éval, a családtagok nevétől a lakcímig és az évszámokig.

<sup>55</sup> A lokális és globális koherenciát szolgáló kognitív inferenciákról lásd az inferenciagenerálás konstruktivista elméletét (GRAESSER-SINGER-TRABASSO 1994, 375–376).

A kislíú életének az incidenst megelőzően is közege volt az egyik kultúra és a másik is. Sőt, több értelemben több másik, hiszen a családon belül a zsidó kisebbségi kultúrában szocializálódik, és nyitott a többségi kultúra(k)ra – ha ezek szétválaszthatók egyáltalán másutt is, mint a bigott kognitív architektúrákban. Vágyik arra, hogy megismerje az amerikai kultúra jelenének és teljes technikai csillogásában vizionált jövőjének a Világkiállításon modellezett sokszínűségét, és majd mohón szívjon is magába mindent, amit megtapasztal, amikor kétszer is eljut a Világkiállításra a regény végén. Kultúrák között mozog, nyitottan, nagy megismerési vágygal. Attól azonban, ami ebből a formálódásból Edgar igen sajátos, ironikus-radikális reprezentációjaként a memoárnak is felfogható regényben következik, a helyzete még nem „közöttiség”. Ami azzá teszi, az ellenséges másság ráébresztő antagonizmusa, mely arra emlékezteti, hogy ha ő zsidó, kulturális identitását nem tolerálja az antiszemita közösség önképe. A saját (etnikai identitás) ellenséges reprezentációjával szembeníti a hegemónikus kulturális más. Erving Goffman kifejezésével: stigmatizált „virtuális társadalmi identitása” van, és „aktuális társadalmi identitása” akkor már a stigmatizálót nem érdekli.<sup>56</sup>

A Doctorow-regénynek azonban nem egyedüli meghatározója a szemita–antiszemita kultúrák ellentéte, számos jelentős, zsidó-, illetve antiszemitizmus-témájú amerikai művel ellentétben.<sup>57</sup> A könyv történetvilágát és narrátori diszkurzusát többszörözött közöttiségi mintázat uralja. Meg kell azonban engednünk, hogy ez a pluralitás csak kisebb részben jelenti a zsidó és nem zsidó kulturális terek elhatárolódó találkozását. Nagyjából olyan köztességek sorjázna itt, amelyek abból adódnak, hogy a *Világkiállítás* fejlődésregény. A beilleszkedés szocializációs útját járó fiú a világba, a világ vásárába való sokfelületű, többszörös szociokulturális bekapcsolódást tanulja. És egyúttal azt, hogy a minták valóságértéke kétségbe vonható, hogy a reprezentáció megbízhatatlan valami. Egyhamar „misrepresentation”-nek, megtévesztésnek bizonyulhat. Ahogyan maga Edgar is megtévedt, amikor tévesen reprezentálta a tipikus amerikai kislíút, illetve, magáévá tette annak hamis kulturális reprezentációját. Pályázati esszéje ezért több szempontból is a „misrepresentation” esetének bizonyult. (A félrevivő reprezentációról, a reprezentáció megtévesztő jellegéről és ebbéli regénybeli szerepéről lásd Christopher D. Morris kitűnő könyvét [MORRIS 1991b, 8. fejezet].)

<sup>56</sup> A „faji, nemzeti és vallási” alapú kiközösítő „bélyeget” Goffman „törzsi stigmának” nevezi (lásd GOFFMAN 1986 [1963], 2–4).

<sup>57</sup> Utóbbiakra példa – hogy csak néhányat említsünk – Saul Bellow: *The Victim* (1947, Az áldozat); *Sammler bolygója* (2012; *Mr. Sammler's Planet*, 1970); E. L. Doctorow: *Dániel könyve* (1990; *The Book of Daniel*, 1971); Bernard Malamud: *A mesterember* (1970; *The Fixer*, 1966); Philip Roth: *Összeesküvés Amerika ellen* (2006; *The Plot Against America* [sic!], 2004); William Styron: *Sophie választ* (1985; *Sophie's Choice*, 1979).

Témánk vonatkozásában az a fontos, hogy, ha kisebb-nagyobb sokkok árán is, de a bekapcsolódás lehetősége legalább nyitva áll a beilleszkedni vágyó bevándorló számára, az etnikai diszkrimináció ellenére. És ez lényeges különbség a koloniális/posztkoloniális és a bevándorlásellenes etnikai diszkriminációs helyzet között. Előbbi diszkrimináció áldozatainak nem adatik meg az egyenrangú bekapcsolódás lehetősége. Nem adatik meg a bekapcsoltság akkor, ha a köztes tér értelmileg kiüresedik vagy megsemmisül, amint azt Tayo, Sethe, illetve Jason indiánja esetében láttuk; de, szelektív viszonyulással és közvetett módon Ultima sorsát is ez pecsételi meg, a Silko-, a Morrison- és az Anaya-regényben. A koloniális agresszió az őslakos amerikai és az afroamerikai rabszolga kulturális önképét is – mondhatni: – átszocializálja.

A másiknézetű pozicionáltság rávetíti a hegemónikus arroganciájú viszonypozicionáltságot a saját kultúrára is. Tayot tehát saját kultúrájában is elbizonytalanítja, Sethe saját kultúráját pedig szinte kiradírozza a lelkéből a rájuk vetített koloniális viszonypozicionáltság; hogy tehát az indián legfőljebb ágyútöltelékek, a rabszolganő robotoló tenyészállatnak való a többségi kultúra szemében. Az meg van engedve Tayónak, hogy a fehér ember világháborúját végigharcolja; Sethe életének pedig csak rasszista logikájú, gazdasági értelme van: húzza csak az igát, és szüljön minél több kis rabszolgát. A koloniális diszkrimináció ily módon – még egyszer: – romboló hatással lép be a saját kultúra önképébe, *belső* viszony-, azaz pozicionáltsági rendszerébe is. A minden értelmű és irányú szétszakítottságból következik, hogy elvéve találkozzunk saját kultúrára valló jelekkel a Morrison-regényben. A saját kultúra fragmentálisan, kulturális emlékezeti reflexként gyakorolható; a köztes tér mögé rejtetten. Hiszen saját és más viszonylatában nem is létezik a sajátnak akár a legcsekélyebb teret engedő köztes tér.

A köztes teret sem engedélyező diszkriminációnak azonban nemcsak (poszt)koloniális formáját ismerjük. Bevándorló-etnikai változatára is bőven ismer példát a történelem. Ezek közül a modern kori leghírhedtebbet, minden fehér ember közül főleg az európai zsidóságnak kellett megtapasztalnia, a holokauszt poklában, mint az antiszemitizmus végletes formáját. Az Amerikába bevándorolt zsidó emberre, így a *Világkiállítás* zsidó jellemeire nem sújt le – fizikai értelemben is – a tömegesen megsemmisítő erejű zsidógyűlölet. Ha valaki mégis ennek áldozata lesz, mint Edgar anyai nagyanyja, azt még az óhazában érte utol a számára később végzetesnek bizonyuló borzalom: egy oroszországi kozák pogrom.

Ami a *Világkiállítás* gazdag Amerika-képét és személyiségformálódási sokszínűségét finoman átszövi, az a zsidó kultúra helyzete Amerikában az 1930-as években. Elvégre Edgar nagyszülei a 19. század végén Oroszországból érkezett, első generációs bevándorló zsidók. „Döbbenetes, hogy ezek az emberek milyen keveset tudtak, milyen tanulatlanok és felkészületlenek voltak” [36], fut át egyszer Edgar agyán a gondolat. Edgar anyja, a második generációs Rose sem ortodox már, ha alárendelő személyiségtípusként erősebb szálakkal is kötődik az



óhítú mentalitáshoz, mint a független személyiségű, szabadelvű, szakszervezet- és haladáspárti, harcos baloldali, antifasiszta apa, Dave, aki Upton Sinclairet olvas, és egyszer részt vett egy Sacco és Vanzetti mellett tüntető nagygyűlésen [177–178]); vagy mint a mindent megkérdőjelező fivér, Donald.

Vannak viszont a családban, akik az ortodox életmódot élik, megtartják az ortodox ünnepeket (és ilyenkor Edgarek is együtt ünnepelnek velük). A fiú ebben a közegben is otthonosan mozog, ha már nem is az ő világa. Számára látóhatár-tágító élmény, azaz fontos szocializációs mozzanat a garázsajtóra firkált horogkereszt, meg amit anyja hozzáfűz: a kelet-bronxi ír és olasz negyedből jövő gyerekek veszélyesek: megállítják, provokálják, kirabolják a zsidó gyerekeket, „náciknak hiszik magukat”.<sup>58</sup> A garázsra krétázott horogkereszt az első etnikai ébresztő, a késes támadás pedig az állásfoglalásra kényszerítő trauma.

A narratív modalitás szempontja szerint: az antiszemizmus deontikus revelációi ezek a fiú számára. Úgy is mondhatjuk: Edgar utóbbi alkalommal a „kategorialis észlelés” áldozata, és ekkor érzi meg, mit jelent a kulturális köztes tér a „zsidófiúnak”: „Küszködtem, hogy megértem a kereszténységet, ezt a nemtudom mit, ami kést nyom a hasamba” (308). Formatív élmény a Manhattan fölött átúszó hatalmas Hindenburg is, melyben remélhetőleg nácik haltak meg – mondja Rose –, és amelyet „Hitler a saját dicsőségére küldött át” (205). Sok szó esik a gazdasági válságról, a spanyol polgárháborúról, a hitleri Németországból érkező hírekről, sőt horogkeresztes, barna inges, karlendítő *amerikai nácik* ezreiről (Dave kidobta őket a hangszerüzletéből, ha betért oda valamelyik), Charles Lindbergh-ről meg a német negyedbeli fasiszta Sigmund Millerről, aki azt magyarázta a zsidó többségű osztályban, „miért ad Hitlernek igazat” (256), és aki egyébként megölte a barátnőjét.

Ebben a fejlődésregényben tehát az akkulturációs közöttségek szociokulturális nagy kereteit, pontosabban: kulturális tartószerkezetét az határozza meg, ami a zsidó–nem zsidó kulturális interfészből következik. A zsidó identitás közvetlen vagy közvetett utalásrendszerű közöttség-verzióinak állandósága ez a többszörösségben. Fokozódó intenzitású állandósággal, hiszen egy héber iskolába járó gyerek „a veszedelem végtelenségig táguló köreiben” él; és a „zsidó-lét köre”, ezt már akkor tudja, amikor iskolába megy, „bennünket sajnos a préda szerepére kárhoztat” (133). Ez Edgar „másodlagos szocializációjának”<sup>59</sup> egyik legfontosabb momentuma. A felismerés átsugározza a regényt, el egészen „Az igazi amerikai kislí” című pályázatig („Te nem vagy igazi amerikai kislí” [359]) és a jövő tudósítására elhantolt Időtokig.

<sup>58</sup> A. N. Z. fordítása, ugyanis a mondat – „They’d like to be Nazis” (DOCTOROW 1985, 53) kimaradt Göncz Árpád fordításából (71).

<sup>59</sup> Vagyis a családból kilépő egyed társadalmi szocializációja. Anthony Giddens szociológiája különböztet meg elsődleges és másodlagos szocializációt (GIDDENS 1989, 87).

Dave utóbbi értékelő kommentárjában, számos ellentmondás éles hangú észrevételezése mellett, a zsidó kirekesztettsége összekapcsolódik az őslakoséval és az afroamerikaiéval: „E sok szemét között semmi sincs, ami arra utalna, [...] hogy indiánok is élnek itt a rezervátumokban, vagy négerrek, akik a faji megkülönböztetés áldozatai”. Ahogy „a nagy bevándorlási hullámokra” sem utal semmi a jövőnek szánt Amerika-képben (365). Edgar itt pontosan meghatározza azokat a népcsoportokat, amelyeket posztkoloniális reflexből vagy nem angolszász voltak miatti bevándorlógyűlölethez diszkriminál (köztes térbe szorít) az uralkodó kultúra.

Az elbeszélés kulturális architektúrájában a zsidó köztességen *belüli* többszörösség is kitapintható. A család asszimiláns érzelmű. Bátyjáról, Donaldról írja Edgar: „Ugyanúgy megvolt benne az asszimiláns lázas büszkesége, mint mindannyiunkban” (259). A szűkebb család és a szélesebb rokonság körében sokszínűen bontakoznak ki – e helyütt nem részletezhetően – az „asszimiláns büszkeségből” adódó kulturális köztesség árnyalatai. De ugyanúgy a zsidó kultúrához való viszonyulás, illetve az attól való távolodás fokozatai is. Az etno-lingvisztikai (az anyai nagymama nyelve Edgarnak már idegen, „zsidó nyelv”; „a másik nyelv [...], amit én nem értettem” [51–52]). Az etno-religiozitásbeli: Rose, Edgar anyja a nagymamához közel álló közösségi ember, de már nem igazán vallásos; Dave, az apa pedig radikális, szocialista, mint az ő apja is volt. És az etno-kulturális köztesség: ők már nem tartják a zsidó ünnepeket, de eljárnak azokhoz a rokonokhoz, akik igen. Nem beszélve a köztesség további formáiról, amilyen, például, a morális elítéltetés közöttisége, mint Norma és lánya, Meg helyzete mutatja. Heterogén a család és heterogén közösségek és álközösségek összessége Amerika is. Benne New York, Dave imádott „nagy kőrengetege”, mely maga volt „a felnőtt kultúra zűrzavara” (149).

Fokalizátorunk, Edgar<sup>60</sup> története a zsidó fiú internalizáló/akkulturációs fejlődési ívét rajzolja a személyiség közösségi integrációs görbéjén, ugyanakkor a kisfiú-narrátor tollát vezető felnőttkori én – vagyis a funkcionális közösségi identifikáció – határozottan érződik a fiú szövegében. Mondhatnánk ezt is „kvázi ön-életrajzi regény”-nek, hiszen, noha Susan Brienza nem utal erre, olyasmit állapít meg a kisfiú narrátorról, ami ebbe a narratológiai definíciós irányba vezet (és ami Anaya Antoniójára is vonatkozhatna). Elvégre itt is retrospektív felnőtt narrátor-én írja a gyermekhangot, mely „a felnőtt világérzékelés felé haladó gyerekhang” (BRIENZA 1995, 192). Az Edgar génjeiben adott személyiségjegyek köré kikristályosodik ugyanis az egyént formáló tapasztalatok életgazdag sokaságából (a világ vásárából) az elvrendszer, mely őt szuverén szubjektummá teszi. Meganynyi építőelem az identitásépítéshez.

<sup>60</sup> A regény főleg Edgar énelbeszélése, de a szöveg a család néhány más tagját is megszólaltatja néhányszor (az anyját, Rose-t; fivéré, Donaldot és Frances nagynénit).

A „Világvásár körüli és az azt magában foglaló képek halmazában” pedig együttal a kultúra további közöttségei mutatkoznak meg. Brienza „opozícióknak” és „dichotómiáknak” nevezi őket, de ezek is kulturális köztes tereket nyitnak: „férfi és nő [...], fiatalkor és érett kor, ártatlanság és tapasztalat, nagy lépték és miniatűr skála és főleg fikcionált és való világ között” (BRIENZA 1995, 192). A gyerekkori világfikciók, valamint az Edgart körülvevő felnőttek kaleidoszkopikus világlátása aztán csak anyagot szolgáltat ahhoz, hogy ezekből Edgar – egyetértünk Brienzával (uo.) – összegyűrjön valamit, ami az ő filozófiája lesz az amerikai társadalomról és a világról. Ezt a szelektíve szintetizáló identitásképzést mi itt is mondhatjuk szinergikus közöttségi stratégiának, ahogy azt a csikánó Antonio esetében tettük. Egyrészt, valóban az.

Másfelől, a kis Edgar élete határozottan irányt vesz a művésszé válás felé. Mint John G. Parks is megállapítja, a fejlődésregény, mely a harmincas évek Amerikájának korrajzává szélesedik és mélyül, egyben Künstlerroman is, művészregény (PARKS 1991, 97). Nem nehéz észrevenni, hiszen a *Világkiállításnak* ez a fokozatosan kibontakozó, majd egyértelműen előtérbe állított témája. Edgar megfigyelő, alapvetően élménygyűjtő és élményraktározó típus, minden viszonyulásában. Emellett fejlődése két meghatározó momentum hatása alatt fordul a művésszé válás irányába: a cirkuszi bohóc kötél táncos mutatványában megragadja őt „az illúzió hatalma”, mely mögött „a valóság még nagyobb hatalma rejlett” (151–152);<sup>61</sup> és – apja sugallatára – meghozatja a *Tanuljunk könnyen, gyorsan hasbeszélni* című könyvet (114).

Sokatmondó részlet, hogy a *Világkiállítás* végén Edgar a Hasbeszélő-könyvet is beleteszi a jövőnek üzenő Időtokba. Még többet mond, hogy azután mégis kivieszi az elásandó hengerből („Pazarlásnak éreztem, hogy egy könyvet így elássak”; 371), és a fiú „a ventriloquiális zöngét” gyakorolva sétál ki a Claremont Parkból – meg a regényből (370–371). A Harter–Thompson-monográfia magát a *Világkiállítás* című regényt is ventriloquiálisnak látja, amennyiben a szerző felnőttkori és gyerekkori énjének kettős narratori beszéde „olykor mintha hasbeszédbe” csapna át (HARTER–THOMPSON 1990, 111). De igazat kell adnunk John J. Parksnak is, aki magát a regényt is időkapszulának érzi, melybe Doctorow az 1930-as évek Amerikájának mindennapjait jellemző kulturális relikviákat helyezte el az utókor számára (PARKS 1991, 97).

Edgar „széllal szemben” sétál ki a parkból (uo.), ahogy a Doctorow-féle radikális szellemű művész sokszor szembe is ment a hivatalos amerikai kultúra, legalábbis bizonyos hegemónikus kulturális gyakorlatok szelével. Az efféle művész helyzete is a kulturális/szubkulturális közöttség formája; egyfajta kulturális köztes léte-

<sup>61</sup> Bármilyen furcsa, Doctorow szerint ennek a részletnek – a hasbeszélő könyvvel ellentétben – még semmi köze a fiúban megmozduló művészhajlamhoz. Ezzel nem értünk egyet, ahogy a kritikusok többsége sem. Lásd erről MORRIS 1991a, 451.

zés, a hivatalos kultúra önképét, önmeghatározását megkérdőjelező, szubverzív alapállás. Bizonyíték erre a *Világkiállítás*ban végigvezetett antiszemitizmus-fonal. Doctorow következetesen emlékeztet az antiszemitizmus különféle formájú jelenlétére. Ezzel a technikával „aknázza alá” azt a tömegfogyasztásra szánt kultúra-képet, melyet a Világkiállítás is képviselt – írja Michael Robertson –, mely szerint Amerika egyszerűen „fogyasztói-társadalmi olvasztótégely” volna (ROBERTSON 1992, 39). Edgar esszéje és külön időkapszulája ki is pukkasztja a diverzitását és történelmét letagadó hivatalos Amerika hamis önreprezentációjú luftballonját (léghajóját?). (Lásd ehhez is ROBERTSON 1992, 40.)

Ám Edgar csak a kultúrákritikus köztességben élhet olyan életet, amelyet álmodik magának, és amilyen Doctorow művészete lett: „etikai meggondolásoktól vezérelt kalandos életet” („adventurous, yet with ethical controls” [DOCTOROW 1985, 279 – A. N. Z. fordítása]).<sup>62</sup> Az etikai vezérlésű kalandos élet pedig a Doctorow típusú író számára az, hogy – sokkal egyszerűbben szólva – politikai regényeket ír, amilyen a *Világkiállítás* is. Arra, hogy Edgar valóban művésszé vált, a kezünkben tartott regény a bizonyíték. Ő írja. És amit ezúttal írt, az tipikusan doctorow-i, amennyiben „a történelmi, az önéletrajzi és a posztmodern hibridizációja”. Azon belül pedig egyedi, hiszen, technikáját tekintve olyan a könyv, mintha „oral history” lenne (CLARIDGE 1990, 27, 22).

Ami a kérdés „history” részét illeti, Douglas Fowler emlékeztet arra, amire Doctorow ezzel a regénnyel kapcsolatban is figyelmeztet: történelmi tény és fikció határainál fontosabb neki a történelemből kihámozható igazság, mint az eseményhűség.<sup>63</sup> Fowler úgy látja, hogy ebben az esetben Doctorow felnövekedésének és családjának története valóságos; a fikcionalizáló (a gyermekkor „történelmi tényeit” szépprózai fikcióban felidéző) játékok a regény szerkezetében nyernek szabadabb teret. Összességében pedig, állapítja meg, éppen „a mikrokozmosz pontossága és precizitása teszi lehetővé számunkra, hogy felismerjük a történelem felületén lobogó energiákat” (FOWLER 1992, 127, 134).

A szociális és kulturális energiák pedig nagy számban „lobogva” kínálják a mintákat a szuverenitását szelektivitással óvó narrátornak. Mint már említett, 2003-as tanulmányunkban megállapítottuk, a fiú nem vevő mindenre, amit a világ vására kínál neki. Az 1939-es Világkiállítás ugyanis többszörös jellel növi ki magát a regényben. Charles Sanders Peirce szemiotikai terminusát, a befogadóban létrehozott értelmező jel vagyis az *értelmező* fogalmát (PEIRCE 1975, 22) segítségül hívva, öt értelmezőjű jellként kezeltük a Világkiállítást (vö. ABÁDI NAGY 2003, 181–182). Ezek egyike tehát, hogy a Világkiállítás megtekintésekor konkrétan, a

<sup>62</sup> Göncz Árpád fordításában: „kalandosat, de mégis erkölcsöset” (337). Az „erkölcsös” az „ethical” jó fordítása, de a jelen kontextusban nem kellően adekvát.

<sup>63</sup> A doctorow-i ars poeticának erről az eleméről részletesebben szoltunk a *Ragtime*-ra vonatkozóan (ABÁDI NAGY 2018, 45–47).

*Világkiállítás* című regény egészében pedig általában véve is, a szuverén személyiség látogatja végig a világ kínálatait, a világ vásárát.

Az indoktrinációs nyomás sokirányú, az identifikációs stratégia viszont szelektál. Azért is elképzelhető, hogy a regény egészét is a világ vásárának tekintsük, mert Edgar olyan felnőttekkel van körülvéve, a családi és a nagyközösségi szintéren egyaránt, akiket már funkcionális viszony fűz a kultúrához és társadalomhoz. Mint látjuk, a kultúrák nem összeférhetetlenek, a társadalmi funkcionalitás és a szociális együttélés nincs ellehetetlenítve, mint a (poszt)koloniális diszkrimináció esetében. Ez azonban csak annak a köztességnek az elviselésével lehetséges, amelyre a kisebbségi saját kultúrát minduntalan ítéli-émlékezteti, kulturális köztes-térbeli helyzetére újra meg újra rádöbent a többségi más.

„Sehova sem tartozunk a Forradalom óta. A régi Kína eltűnt, mióta eljöttünk onnan”

A kettős befogadás többszörös köztessége és a kulturális kizárás

Maxine Hong Kingston *The Woman Warrior* című regényében mondják ezt a narrátornak a szülei a regény vége felé (KINGSTON 1976, 184), nem először állítva történelmi összefüggésbe a kaliforniai kínai-amerikai közösség kulturális közöttségét.<sup>64</sup> Ez is önéletrajzi regény.<sup>65</sup> A szülők első generációs bevándorlók Amerikában, alkalmazkodóképességük ellenére is főleg az óhazából hozott kínai kultúrában élnek. Második generációs lányuk, a narrátor már Amerikában nő fel, de még szülei örökölt kultúrájában is otthon van. Ebből eredően az ő közöttségét a lélektani fejlődésregényekből ismert és a szocializációs-generációs szembenállásból következő konfliktussorozathoz szokott elvárási horizontunkhoz képest ez a körülmény határozza meg: az első generációtól távolodó, egyre inkább amerikaivá váló ifjú hölgy mindkét kultúrát a sajátjának érzi. Ugyanakkor, való igaz, nincs visszaút az első generációs bevándorló számára sem, mert az óhazai kultúra idő-

<sup>64</sup> A kínai-amerikai közösségre egységesen érvényes ez a megállapítás. A regény olvasásakor azonban érdemes az író figyelemztetését észben tartanunk: nem csak az első generációs bevándorló kínaiak szocializálódtak regionálisan igen eltérő kulturális közösségekben az óhazában (a *The Woman Warrior*-beli szülők egy dél-kínai kis közösségből érkeztek Amerikába), hanem a kínai-amerikai közösség is sokszínű, akár Kalifornián belül is. „A stocktoni kínai nem azonos a San Franciscó-i kínaival” (ISLAS-YALOM 1980, 21–22).

<sup>65</sup> Egyrészt posztmodern technikájú önéletrajz. Erről lásd Marilyn Yalom Ihab Hassant és Silvio Gaggit megidéző fejtegetését (YALOM 1991, 108–109). Másrészt, az élettörténet-mesélés („talk-story”) kínai kulturális hagyományába beágyazottan az. (Utóbbiról lásd BONETTI 1986, 37.) A „talk-story” hawaii keveréknyelvi kifejezés. Kingston Honoluluban írta a regényt (lásd BROWNMILLER 1999, 178).

közben megszűnt: a magukkal hozott és Amerikában is őrzött kínai kultúrát a kommunista Kínai Népköztársaság elsöpörte – legalábbis a kínai társadalmi közbeszéd színteréről.

Az első generáció tehát kulturálisan köztes térben mozog, de ennek a bevándorló közösségnek a közöttsége nem terjed ki a második generációra. Ekkor már oldódik a kérlelhetetlen marginalizáltság, ki lehet lépni a teljes kizártságból, netalán illegálisbevándorló-létből. Az Amerikai Egyesült Államokban – az Edward Said-i fogalmat visszavetítő fogalmazással – törvényerőre emelték az orientalizmust: az ázsiai bevándorlók egészen 1952-ig nem kaphattak állampolgárságot (vö. HOGUE 1996, 8).

Az elbeszélő és egyben elbeszéltné két etnikai kulturális zóna közötti helyzetét is a közöttség jellemzi, és ez önmagában is sokféle és nagyszámú interperszonális és interkulturális ütközés forrása lesz. A kínai kisgyermek megnémul, például, amikor bekerül az angol nyelvű amerikai óvodába. Alapvetően azonban a narrátor helyzete mégsem a két ütközőzóna közötti, mert egyik sem veti ki őt; mindegyiken belül él. Épp az utóbbi körülményből fakad a regényben annak lehetősége, hogy a *The Woman Warrior* be tudja tölteni a szerző által neki szánt szerepet: a bevándorolt kínai szülők vagy azok elődei által behozott, és az amerikanizálódással lassan-lassan feledésbe merülő, örökölt kínai kultúra ébresztgetését. Ily módon tudja elérni Kingston könyve a kínai-amerikai emberben halványuló közösségi önkép (a virtuális közösség-tudat) felelevenítésének, vagyis a kollektív emlékezet ébren tartásának célját; és ezáltal válhatott ez a könyv, néhány évtizeddel ezelőtt, a kínai-amerikai etnikum és általában az ázsiai-amerikai kulturális identitástudat ébredésének „bibliájává”. Inkább jellemzi tehát narrátorunk helyzetét a kulturális *kettősség*, mint a közöttség – *ebben* a tekintetben. Azaz tehát, még egyszer: örökölt óhazai kínai kontra amerikai újhazai amerikai, vagy éppenséggel kínai-amerikai kultúra viszonyának tekintetében.

A kulturális „frontvonal” azonban – a cím-metáforika szellemében nevezhetjük így – nemcsak e két kulturális zóna közt húzódik. Létezik egy harmadik „kultúra”, a patriarchális, mely a kínai és az amerikai kulturális zónában egyaránt jelen van ugyan, de nem egyenlő súllyal. A férfisovinizmus, sőt társadalmilag kimondott és gyakorolt nőgyűlölet – a női egyenjogúságért harcolók kortárs Amerikájához képest – kérlelhetetlenül kegyetlen őskövületként uralja a hagyományos kínai kultúrát és így a Kingston által megjelenített család történetét. A narrátor apai nagynénjét, Nevesincs Asszonyt, a „bukott nőt” kiközösíti, megkövezi, a kútba ugrásig kergeti a közösség Kínában. Majd kötelező volt őt elfelejteni, a családi emlékezetből törölni, a nevét sem említeni, mintha soha nem is létezett volna. A narrátor ezt érzi a legkegyetlenebbnek, vagyis, amit a család tesz: a bosszúálló, „akaratlagos felejtést” (16). A stigmatizált és fizikailag is üldözöbe vett nő újszülött gyermekét is magával vitte a kútba, mert kiközösített magányában talán lánynak adott életet; a kínai kultúra ugyanis általában is értéktelennek tartotta a nőt, a lánygyermeket

sokszor a születés utáni percekben meg is fojtották, arccal lefelé egy kupac sárba vagy hamuba nyomták. Így lett a narrátor nagynénje „Nevesincs Asszony”. Tőle az élet lehetőségét is megtagadta a férfiuralmi kulturális diktátum. A saját kultúra zárta ki magából, és nem a kulturális más.

A *The Woman Warrior* a kultúraköziség interszekcionális változata, hiszen a narrátor, kínai-amerikaiként színes bőrű és nő. A színes bőrű nő élete a rasszizmus és a nőgyűlölet kereszteződési helyévé tud válni. Ez az interszekcionalitás meghatározhatja a sorsát, a színes bőrű nő identitása ettől interszekcionális (CRENSHAW 2003 [1995], 176, 178). A brutális nőellenes diszkrimináció narrátorunk tapasztalata is lesz, többek közt és főleg Nevesincs nagynéni sorsa révén. Az immár kínai-amerikai iskolázottságú narrátor küldetésének tekinti, hogy ezzel az önéletrajzzal (a kezünkben tartott könyvvel) visszaírja Nevesincs Asszonyt, a szörnyűséges, nőgyűlölő diszkrimináció áldozatát, a család történetébe. *Ennek* női harcosa legfőképpen. Ebben a transzgresszióban – a némaság után megszólaló narrátor kulturális határátlépésében – új életet nyer a halálba taszított nagynéni, megszólal az elnémított hang. Sidonie Smith találó fogalmazásában: Kingston narrátora textuálisan, mondhatni, „megszüli” Nevesincs Asszonyt, és a kulturális tabuval szembeszegülő, bátor nagynéni a kulturális tabukkal szembeforduló unokahúg textuális gyermeke lesz (SMITH 1999, 63).

Érdemes arra is gondolnunk, hogy két kettős szempontrendszer válik itt kétfelé. Az egyik szempontkettős a rassz és a gender; hogy az öngyilkosságba kergetett nő színes bőrű és nő. A másik a kulturális nézeti kettősség: hogy tehát a hagyományos nőgyűlölő kínai szemlélettel avagy a narrátor kínai-amerikai szemszövegéből vizsgáljuk a kérdést. A két nézetből pedig eltérő interkulturális dinamikájú megállapításra juthatunk. Ősi kínai nézetben nem a rassz a gond (saját kultúráján belül vagyunk), hanem a női mivolt. Utóbbihoz képest a tabu semmibevétele is másodlagos, mert a női mivoltból következik; ugyanis a *nő* az, akinek tilos megszegni azt, ami szent és sérthetetlen. A kínai-amerikai kultúraköziségben viszont a rassz jelenti a nagyobbik problémát a befogadó kulturális hegemonia számára. Az a jelenség áll elő, amelyet más összefüggésben Linda Martín Alcoff ír le: a szemmel látható faji jelleg (a testi megjelenés, a bőrszín) váltja ki. Ez válik a negatív kategorizálás-mentes interkulturális kommunikáció akadályává. Alcoff erősebb – mondjuk mi így: – interkulturális taszító erőnek tartja a rasszt a nem színes bőrű etnikai és/vagy kulturális ellenérzésnél (vö. ALCOFF 2006, 196). Kínai-amerikai elbeszélőnk számára ily módon a hajdani saját kultúra egyik meghatározó eleme válik idegenné, mássá.

Mindenesetre, mivel narratológiai értelemben nem tekinthető minden *eseménynek*, ami egy történetvilágban történik, hanem csakis a „döntő fordulat” számít annak (HÜHN 2016, 37–38), Nevesincs Asszony öngyilkosságba kergetése bízvást nevezhető ilyen történésnek. Ez a *The Woman Warrior* harcba indító eseménye, mely narratológiai értelemben tehát *az esemény* a regényben. Nem történetbeli esemény

a még el sem kezdődött regényben, hanem „prezentációs esemény” („presentation event”), ahogy Peter Hühn nevezné, mert hatására „a döntő változás a narrátori pozícióban, attitűdben vagy tudatban” következik be (HÜHN 2016, 39).

Ha pedig „[m]indenki a maga jelentéseinek halmaza, és a maga módján is halmozza fel a különböző jelentéseket” (CASTELLS 2006 [2003], 76), akkor a mi kínai-amerikai elbeszélőnk Nevesincs Asszonnyal kezdi magában felhalmozni azokat a jelentéseket, melyek az ő identitását adják. Pontosabban: ellenálló identitását<sup>66</sup> a férfisovinizmussal szemben, mely az első generációs bevándorló kínai-amerikai nemzedék hozott kultúrájában meghatározó szerepet játszott. A *The Woman Warrior* is egy deontikus világgal veszi fel a harcot. A szociálpszichológia „séma”-fogalmával<sup>67</sup> szólva: egy ősi kínai kulturális sémát kíván megtörni, a kulturális sématagadás megszállottja lesz.

A narrátor harcának önmagában is sok ága-boga van, a családon meg a közösségen belül és kívül. Ebbe a feminista gondolati vonulatba kanalizálja bele a „kollektív hangon” beszélő narrátor<sup>68</sup> azt a sokféle női harcost, szellemet, kísértetet – a mitologikus-legendás Fa Mu Lantól a tébolyba taszított vagy falubolondja nőig és T’sai Yenig, a barbárok által évtizedekre elrabolt kínai költőnőig –, akiket a kulturális zónák többszörös játékterében a narrátor felvonultat.

A narratíva globális koherenciáját szervező középponti „kísértet”, persze, Nevesincs Asszony, akinek a története nem hagyja nyugodni a narrátort: „A nagynéném kísért engem” (16). De kísértet a kulturális idegenségű amerikai is a bevándorló kínai számára. Ilyennek látják a színes bőrű, színes kultúrájú, hangos kínaiak az amerikaiakat: halk járású, halk beszédű, idegen kultúrájú, érthetetlen „kísérteteknek”, fehéreket és feketéket egyaránt. A regényben kibontakozó finom Amerika-szatíra fontos eleme ez. Egyúttal azonban kultúráköziségi stratégia a hozott kultúrához képest idegen, érthetetlen amerikai, vagyis a kínai szempontból kulturális másik kezelésének védekező módja. Jól leírható Miskolczi Ambrus kifejezésével, melyet a kelet-közép-európai szomszéd népekre alkalmaz: „a másiktól alkotott kép [...] általában negatív tartalmakat hordoz. Ezeket semlegesíteni kell ahhoz, hogy a másság ne hasson zavaró tényezőként” (8). A mi esetünkben a kínai az, aki semlegesíti az amerikaiat, amikor „szellem”-nek, „kísértet”-nek mondja.

<sup>66</sup> Manuel Castells különbözteti meg így az identitás típusait a Martin Incével folytatott beszélgetésekben: legitimizáló, ellenálló és projekciós identitás. Az ellenálló identitásra vonatkozó szavai ugyan merőben más kontextusúak (a skót vagy a katalán ellenállásról beszél), de a nő felszabadításáért és egyenjogúságáért harcot hirdető ellenálló identitásra is érvényesek lehetnek. Ez a típus ugyanis „úgy erőteljes, hogy közben senkit sem fenyeget” (CASTELLS 2006 [2003], 74).

<sup>67</sup> A társadalmi gondolkodás „sémáiról” és azok kulturális determináltságáról lásd ARONSON–WILSON–AKERT 1997, 67–79.

<sup>68</sup> Joan Lidoff találó kifejezése az olyan beszélőre, aki a saját történetét a másokéval ötvözve definiálja önmagát (LIDOFF 1991, 116).



Tegyük hozzá, hogy kettős kultúraköziségi semlegesítésről van szó: a kínai nem csak azt hárítja, ami neki idegen, amit nem ért, hanem azt is, ami az ő kínai kultúrájával szembeni amerikai értetlenség negatív tartalma, negatív sztereotipizálás. Interkulturális érzékenység szempontjából ezt akaratosan, elzárkózó érzéketlenségnek mondhatnánk. Bennett kategóriái közül az etnocentrikus alapfázis, vagyis a „tagadás” (BENNETT 1998 [1966], 26), a kulturális idegen másságának tagadása. Tegyük hozzá: az ellenszenvvel fogadott és ettől elbizonytalanodott kulturális identitás egyensúlykereső stratégiája ez.

Az interkulturális kommunikációhiány miatt is *kultúraközi* a felelősség. Hiszen „amerikai értetlenség”-ről is szó van. Arról, ahogyan általában viszonyul az amerikai a kínai kultúrához. És az értetlenségnek is sokkal többet kellett elszenvedniük a bevándorló kínaiaknak és japánoknak. Nemzeti szinten egy kategóriába sorolták őket a feketékkel, és kizárásos törvényekkel zárták el előlük a bekapcsolódás, a közéletben való részvétel lehetőségeit, illetve a további bevándorlást. Ebben tehát a kulturális más (és nem a saját) az, ami kizár. Az 1882-ben meghozott és 1890-ben megerősített kizárási törvényt követően, a 20. század elején Woodrow Wilson elnök még mindig keményen kiállt „a kizárás nemzeti politikája mellett”, és egyértelművé tette, hogy az „amerikai keleti” (az „Oriental”) éppoly „asszimilálhatatlan”, mint a néger (KING 50–54). A kizárásos, orientalista etnikai diszkrimináció gyakorlatilag a Kingston-regény megjelenésének idejéig tartott.

Ami a kettős kultúraközi semlegesítést illeti, ebben visszaforgató semlegesítési technikát láthatunk: a bevándorló kultúrájával szembeni amerikai intolerancia közömbösítését. Számosságából eredően a kaliforniai kínai-amerikai népcsoport megteheti, hogy visszahúzódik a hozott kultúrába, amilyen mértékig lehet. Legáltalábbis az első generációs kínai-amerikai megteheti. Hidas Judit a „már felismert különbség” szeparáltságának nevezné ezt (HIDAS 2004, 152). Kingston narrátorra viszont második generációs; az ő kultúraközisége már generációs ellentétet is jelent az első és a második nemzedék között. Vagyis az első generáció által még szorgalmazott, hozott kultúra sok elemével szembeni, többségi (befogadó) kultúrájú reakciót is. A saját és a más hibrid reakcióját a saját csoport szembeszegülő egyedén keresztül.

Analogikusan modellező módszernek nevezhetjük azt, ahogyan Kingston a kínai-amerikai család történetét körberakja a cselekményileg elkülönülő, az ideológiai fővonálhoz mégis kapcsolódó, imént említett mitologikus-legendás történetekkel. Seymour Chatman narratológiai terminológiájával szólva: a cselekménymagot szatellita cselekményekkel (CHATMAN 1980, 53–54). A cselekmény ezen a mellékbolygói nem tekinthetők *mellékszálaknak*, mert nem részei a család történetének. Elhagyásukkal a család története nem sérülne. Erősítik viszont a regényben a Nevesincs Asszony-eseménnyel indított ideológiai retorikát. A szatellita cselekményeknek ez az asszociatív, diszkurzív rendszerré tágító retorikai funkciója a regény esztétikai megvalósulásában épül fel, vagyis ez a mű esztétikai

retorikája.<sup>69</sup> Így lesz a mű „önéletrajzot, kísértettörténetet, mítoszt és társadalmi kommentárt ötvöző pastiche”, aminek Patrick O'Donnell mondja (21). Mindez nem mond ellent annak a leggyakrabban hangoztatott megállapításnak, hogy a narratíva „fragmentáltsága” (bár, mint épp most láttuk, nem fragmentáltságról van itt szó) „azt jelképezi, hogy a női narrátor társadalmi identitását és a saját hangját keresi” (HOGUE 1996, 117).

Az ősi kínai mitológia<sup>70</sup> és kultúra vagy a szokáshagyomány vagy a szerzői fantázia szüleményeiként sorjáznak tehát a harcosok. Vagy a történetvilág karaktereiben tipizálva: a narrátor anyja, a fortélyos és alakváltó („trickster”-szerű<sup>71</sup>) túlélő Brave Orchid, a kínai orvosnő a harcos vonulathoz tartozik; Brave Orchid undorító férfisovinizmustól összetört, szintén Amerikába érkező testvére, Moon Orchid az áldozatvonulathoz. Utóbbi a kulturálisan névtelenített, áldozattá vált Nevesincs Asszonnyal és az összetört, eldobott nők sokaságával állítható párhuzamba. Előbbi Fa Mu Lannal; ám amennyiben Nevesincs Asszonyt a nőgyűlölő társadalmi tabuk semmibevétele lökte a kútba, akkor Brave Orchid neki is szellemi rokona. És, természetesen, leánya, a narrátor is, akinek a tatárokat kiűző, hős női hadvezér, Fa Mu Lan a példaképe, és aki Nevesincs Asszony (és anyja) bátorságát örökli. Amikor a Fa Mu Lan-énekekkel megismerkedik, a lányéval, „aki apja helyébe lépett a csatában”, ezt mondja: „Női harcosnak kell lennem, ha nagy leszek” (20).

Ennek az analógiákkal modellező kontextuális sűrűsödésnek a részleteibe e helyütt nem mehetünk bele, mert szétzilálnánk elemzési szempontrendszerünket. Utóbbi kontextusában talán az eddigiek alapján is belátható és megfogalmazható, hogy mire a *The Woman Warrior* című soksíkú nőiharcos-narratíva összeáll, a kulturális kettősségből többség lesz; végül mégiscsak többszörös kulturális közzöttséggel. Külön-külön több szálát elemezték már a művel kapcsolatban abból, amiről beszélünk. Főleg a nőhelyzeti és identitáspolitikai kérdések, valamint a kínai-amerikai irodalmi előzmények, a mitológiai vonatkozások és az önéletrajzi műfaj foglalkoztatták az értelmezőket.<sup>72</sup>

Annak megmutatásával viszont eddig adós maradt a kritika, hogy éppen a narratori „kettős kulturális tudat”<sup>73</sup> révén (minthogy a beszélő a kínai és az amerikai

<sup>69</sup> Az ideológiai retorika és az esztétikai retorika megkülönböztetéséhez lásd Chatman 1990, 188–189.

<sup>70</sup> A kínai mítoszok sajátos kingstoni használatáról lásd a Bonetti-interjút (Bonetti 1986, 40) és Kingstont (1991, 24).

<sup>71</sup> Az anya csavaros ésszel, játékosan csaló, furfangos, alakváltó túlélési képességéről, vagyis „trickster”-szerűségéről lásd SMITH 1977, 33.

<sup>72</sup> Lásd ehhez főleg LIM (1991) és WONG (1999) fejezeteit.

<sup>73</sup> „Kingston kétnyelvű környezetben nőtt fel, ahol megtanulta, hogyan értékelje kínai kulturális örökségét, és hogyan bánjon a W. E. B. Du Bois által »kettős tudat«-nak nevezett tapasztalattal” (ROTH 1995, 607).

kultúrán is belül él), vagyis a befogadottság és a közöttiség paradoxonának terében, a többszörös kulturális közöttiség – a saját és a más – kombinatív, kontextuális konfigurációi gomolyognak. Azaz, kínai kontra amerikai, férfisovinizmus kontra női egyenjogúság, első kontra második bevándorló generáció, egyetemeségeket tekintve is generációs harc (anya és lánya között). Szinergikusan hibridizáló módon és éles ütköztetéssel egyaránt. Talán sikerült vázlatosan érzékeltetnünk azt, ahogyan ez történik *The Woman Warrior* mitológiájában és „tényleges” történelmében, valamint emberi és intézményi viszonyrendszereiben – mind a történetvilágban, mind a narrátori diszkurzusban. Igaz, az analogikus modellező technika a széttartó irányok hatását kelti, a sokszínűságot viszont narratív kohézióvá rakja össze az ideológiai és esztétikai retorika.

## ÖSSZKÉP, ÖSSZEGZÉS, KÖVETKEZTETÉSEK

Az összegzéshez fel kell villantanunk a jelen tanulmány elején mondottakat. Az utóbbi évtizedek amerikai regényében megjelenő kultúraköziség itt taglalt mintázatai tehát pusztán példák a szinte átfoghatatlan sokszínűségből. És nem kizárólagos típusok, saját népcsoportjukat tekintve sem. Mégis a kulturális köztesség reprezentánsainak tarthatjuk őket, a sokszínűség megengedése mellett. Elvégre etnikai öntudatra ébredési és női egyenjogúsági mozgalmaknak adták meg a hangütést megjelenésük idején: Anaya regényével veszi kezdetét a mexikói-amerikai etnikai, Silkoéval – mindjárt Momaday után – az őshonos amerikai etnikai és nőirodalmi, Kingstonéval az ázsiai-amerikai etnikai és nőirodalmi ébredés. Morrison műve pedig az afroamerikai irodalom egyik meghatározó mérföldköve. Doctorow-éban – a zsidó amerikai regények hosszú sorát tekintve – talán a legszorosabban kapcsolódik a szisztematikus fejlődésregény és a szisztematikus Amerika-kép.

Ugyanakkor több minden összefogja ezt a regényegyüttest azon túl, hogy a kultúraköziség amerikai népcsoporti példái. Annál is több bennük a közös vonás, amennyi a fenti rövid elemzésekből külön összegzés nélkül is leszűrhető. Ilyen kapcsoló körülmény, hogy ezek emlékezetregények is. A kulturálisidentitás-emlékezet regénye valamennyi, ha eltérő módokon is.

Ennek megfogalmazásában sokat segítenek Pierre Nora elméleti kategóriái. Amit az amerikai indián Tayo megtestesít a Silko-regényben, az maga „a szétzilált emlékezet”. Itt nem kell keresnünk a foucault-i „folytonossághiányt”, mert az egész kulturális képlet maga a folytonossághiány, annak dramatizálása; *A tudás archeológiájához* közelebb fogalmazással: a szétzilált indián identitás nem más, mint a hegemónikus kultúra retorikájának folytonossághiánya; az „elfogadott”, „készen kapott egység” „felfüggesztése” (FOUCAULT 2001 [1969], 39). Ebben az összefüggésben a ceremóniák és pow-wow-k – a tanácskozó-varázsló és általában

a kulturális identitásnak szentelt, azt ébren tartó indián összejövetelek – a kollektív „emlékezeti tudat”-nak szóló „emlékezethelyek”, a gyógyító varázslók pedig „emlékezetemberek” (A Foucault-idézeteket leszámítva, a bekezdés valamennyi idézőjeles elméleti fogalmához vö. NORA 2010 [1984], 8, 13, 16, 24).

Az emlékezetemberek közül Betonie azt is tudja, hogy a kulturális emlékezeti tudat csak változásokkal éledhet újjá önmegtartó módon. Silko két gyógyító varázslója egyébként tökéletesen leképezi egyazon művön belül azt, amit Jan Assmann „mitomotorikája” (a jelen mítoszvezéreltsége) a múlthoz való két, ellentétes viszonyulásként ír le, és „megalapozó”, illetve „kontrasztot vető” múltemlékezeti funkciónak nevez, „a mítosznak a jelen szempontjából betöltött jelentősége” szerint (ASSMANN 2004 [1992], 79–80). Igaz, mindkét indián gyógyítónk felfogása szerint kontrasztot képez a jelennel az emlékezet. De egyikük, Ku’oosh a kulturális emlékezettel újraalapozná a mítosztól elszakadt jelent, hiszen – Assmann-nal fogalmazva – az „írastalan társadalmakban” pontosan az volt a „ceremoniális kommunikáció” szerepe, hogy rítusokkal forgalomban tartsa és reprodukálja „az identitásbiztosító tudást” (ASSMANN 2004 [1992], 142). Míg a másik gyógyító, Betonie a mítosz módosításának szükségét érzi.

Anaya Ultimája, a fehér mágiával dolgozó ősi indián tudás képviselője, maga a két lábon járó kulturális „emlékezeti tudat”; ezzel válik Antonio bölcs tanítómesterévé. Morrisonnál voltaképp a saját (afrikai) kultúra „emlékezeti tudata” az, amit megtagad a rabszolgaság a rabszolgától. Más vonatkozásban – hívja fel a figyelmünket Nora – a történelem elkülönül az emlékezettől, „felszámolja” azt (NORA uo.). Doctorow és Kingston művei ennek a regényei. A *Világkiállítás* két időkapszulája – ahogyan korábban Edgar versenydolgozata és annak sorsa is – pontosan erről szól. Az, ahogyan a hivatalos Amerika írja a maga történelmét, eltér a társadalmi tapasztalattól és emlékezettől. Úgy is mondhatjuk: a történelemmé szentesített emlékezet nem azonos a társadalom tapasztalati emlékezetével. A ricoeuri tapasztalattér és elváráshorizont (RICOEUR 1999 [1997], 52) között nincs teljes összhang. A jövőnek szánt hivatalos időkapszula a hivatalos Amerika-verzió kíván lenni; Edgar és Arnold viszont arra emlékeztet, ahogyan ténylegesen éltek az emberek Amerikában az 1930-as években. Annak ellentmondásosságára, hogy ki is az igazi amerikai kisfiú, Dave, Edgar radikálisan gondolkodó apja hívja fel a fiú figyelmét. Az olvasóé pedig történelem és társadalmi emlékezet ellentmondásaira. Nem szorul magyarázatra, hogy Kingston a saját kulturális emlékezeti tudatot korrigálja és bírálja, amikor a brutálisan kitzsított nőt visszaírja az emlékezetbe. A rabszolgatartó múltra emlékeztető Morrison-regény a kísértetként visszatérő, átvágott torkú, kétéves kislány alakjában egyértelműen a rabszolgamúlt kísértetével emlékezteti a felejtésre hajlamos mai Amerikát. Nem túlzás tehát azt állítani, hogy az itt elemzett művek mindegyike a kulturális emlékezeti tudat regénye. Végeredményben amerikai kultúrákötiségi emlékezethelyek. Thomka Beáta európai „regénykortársakra” használt kifejezésével: „emlékezetdiskurzusok”.

Az emlékezetdiszkurzus annak egyik következménye, ami „a széttartó kötődések szemléletváltozást eredményező állapota” (THOMKA 2018, 10).

Az amerikai emlékezetdiszkurzus-művek emlékezhely-jellegének mélyebben szántó bemutatása önmagában külön tanulmány tárgyát képezhetné. Kapcsolódhatna egy efféle tüzetes elemzéshez Maurice Halbwachs szempontrendszere, mely szerint az egyéni emlékezésre nézve meghatározó jelentőséggel bírnak annak kollektív keretei, illetve alakítja azt a kollektív emlékezet: „az emlékezés kollektív funkció” (HALBWACHS 2018 [1994], 367). A szétzilált kulturális emlékezetű őslakos amerikai Tayójára úgy is tekinthetünk, mint akinek elakadt útját-sorsát a kollektív kulturális emlékezet keretei között próbálja igazítani a két gyógyító varázsló a *Ceremony*ban. Az afroamerikai Sethe tragédiája úgy is felfogható, mint a rabszolgatartó társadalom identitástörítő stratégiájának dramatizációja. Ricoeurral fogalmazva: a tapasztalattér horizonttalanította az indiánban és a rabszolgában az elváráshorizontot. A mexikói-amerikai Antonio fejlődésregénye nevelésregénynek is tekinthető, és benne Ultima maga az azték (nahuátl) kollektív emlékezet; Antoniót pedig három nagy kultúrkör kollektív tapasztalatának szinergikus lehetőségei érdeklik. Ez a szüntelen értelmező-értékelő érdeklődés teszi számára lehetővé, hogy az interkulturális érzékenység etnorelatív fázisain keresztül áthaladva (elfogadás, adaptáció, integráció – BENNETT 1998 [1966], 26–29), László János Erik H. Erikson-i kifejezésével szólva: „folyamatosan újraszervezze” önmagát.<sup>74</sup> A mexikói-amerikai fejlődésregényben inkább az elváráshorizont építi a tapasztalatteret. A zsidó-amerikai Edgar felnövekedésének története tömören így is összegezzhető: a felnövekedő fiú tulajdonképp abba a kollektív emlékezetbe nő bele, melynek tapasztalata az antiszemitizmus. Az ázsiai-amerikai regény kultúraköziségének hajtómotorja nem más, mint a kínai férfisoviniszta kollektívemlékezet-manipulálás elleni narratori fellépés, „női harcok” háború. A tapasztalattér Edgar esetében korrigálja, kínai narrátorunkban harcra hívja az elváráshorizontot.

A kultúra jelhálójában megképződő identitás reprezentációjának posztmodern vonására is felfigyelhetünk ezekben a művekben. Nem csupán a ma már közhelynek számító elméleti átdefiniálódásról van szó, mely szerint a konstans lényegű önazonosságot (az „én”-t) felváltotta az állandóan mozgásban lévő szubjektum – irodalmi reprezentációban a szövegszubjektum. Hanem, kulturálisidentitás-közelibben, arról is, hogy az én-diszkurzus átment viszonyrendszer-diszkurzusba. Kenneth J. Gergen elméletével szólva, az én reprezentációjának posztmodern fejleménye, hogy az énből viszonyrendszer lesz. Az identitást „a szüntelen kialakulás, átfomálódás, újirányulás jellemzi, ahogyan az ember az örökösen változó kapcsolatrendszerek tengerén áthalad” (GERGEN 1991, 139). Ugyan bizonyos fokozatossággal, de mindegyik regényalak lényegét egy igen bonyolult interperszonális,

<sup>74</sup> „[A]z identitás lényegében nem más, mint *folyamatosan újraszerveztett élettörténel*” (LÁSZLÓ 1999, 112).

intra- és interkulturális viszonyrendszer adja. Ennek legeklejtársabb példája az ázsiai-amerikai regény, mely alcímében is „posztmodern önéletrajznak” mondja magát. Azt, hogy a figurális, főként pedig a narrátori szubsztancia lényegét a kulturális kapcsolódási, elkapcsolódási, kulturálisan problematizált kulturális rá- és átkapcsolódási, illetve kulturális köztességi relációk viszonyrendszerében találjuk, az eddigiek után nem szorul bizonyításra. Megkockáztatjuk viszont azt is, hogy a középponti szerepet játszó „női harcos” is megképződik a regényben, sokarcúan, jelen és múlt változataiban, azon túl, hogy maga az elbeszélő ezt a szerepet tölti be. Ez pedig a „női harcoság” szelleme lesz, mely a fentebb említett historikus-mitologikus analogikus rendszerben összeáll. A narrátori küldetés valósággal alakot ölt a lehetséges aktuális világban, montázs-alakként vetül a történetvilág, illetve a narrátori intencionalitás mögé. Nevezhetjük a gergeni posztmodern személyiségváltozatok egyikéről, némi kiterjesztéssel, „pastiche személyiségnek” is. „A pastiche személyiség számára nincs én azonkívül, ami valamely társadalmi kontextuson belül konstruálható” (GERGEN 1991, 154).

Catherine Emmott diszkurzuselméleti beágyazású narratívaértés-elméleti kategóriáival narratívaelméleti ruhába is öltöztethetjük mindezt. Nem öncélúan. Inkább azért, hogy pontosíthassuk és finomíthassuk az előbbi meglátásokat. Emmott „kontextuális memóriáról” beszél. A „fokalizációs tudatosság” mellett, mely a narráció során a lokális (pillanatnyi) történésekre irányítja a fikcionált cselekvő figyelmét, és ezáltal a külső olvasó/befogadó figyelmét és kognitivitását is, létezik a lokális történések globális jelentősége felé tapogatózó, azt összerakni igyekvő, folyamatos kognitív működés. A történet egészét figyelembe vevő, a részletinformációt regisztráló, arra vonatkozó következtetésekkel próbálkozó, feltételezéseket megfogalmazó, tehát a lokális információkból a globális egész irányában gondolkodó, mondhatni hermeneutikai háttér-kognitivitás ez. A dolgok háttérének irányában tapogatózó, akár talán nem is tudatosuló részletkirakósi, kognitív pasziánsz a regényjellem és az olvasó számára. Emmott „kontextuális tudatnak”, „kontextuális memóriának”, „perifériális tudatosságnak” nevezi. Működése a regényfigura és az olvasó kognitivitásában: a „kontextuális monitorozás” (EMMOTT 1997, 63, 115).

A kontextuális monitorozásban információfeldolgozási dinamika működik, a részletek eltérő jelentősége tekintetében. A szétzilált kulturális emlékezetű lagunaindian kontextuális emlékezetében (és olvasójáéban) valahol végig ott bolyong az elveszett gulya; és kifejtés nélkül is ironiát generál a nevelt fiát, Tayót gyűlölő Thelma néni saját fia, Rocky halála – az a gyermek esik el a fehér ember háborújában, akit Thelma „igazi amerikaivá” akart nevelni. Az afroamerikai Sethe kontextuális memóriájában, és olvasójáéban, középponti helyet foglal el Sethe élve mindössze egyszer, majd holtan még egyszer látott rabszolga anyjának emléke; vagy az a jelenet, amikor terhesen megkorbácsolták, és a tanító állattá alázta benne a nőt és az embert („Elvették a tejemet” [39]); átvágott torkú két éves gyermekének

kísértő emlékeről nem is beszélve. Edgar kontextuális memóriájából kitörölhetlenné válik a garázsajtóra krétázott szvasztika; művésszé válásának meghatározó élményeként pedig a bohóc légtornász. A mexikói-amerikai Antonio fájdalmas emlékként őrzi kontextuális emlékezetében a kulturális értetlenség áldozatainak emlékét; mitomotorikusan pedig a méhlepény áll a középpontban: a bábaaszony, akinek segédkezése mellett a fiú született, Ultima volt. A kínai-amerikai narrátor kontextuális memóriájában egy percre sem halványul Nevesincs Asszony emléke, ahogyan a kontextuális háttérrel monitorozó olvasóéban sem.

A „tapasztalat” kapcsán emlékeztetnünk kell tanulmányunk 30. lábjegyzetére. Az ott elmondottakhoz tegyük hozzá, hogy a „megfelelően interpretált tapasztalat megbízható és hiteles tudás forrása lehet, ugyanúgy, ahogy a tényleges megtévesztés példáiáé és forrásaivá is válhat. Ennek a felfogásnak központi eleme annak állítása, hogy a társadalmi szubjektum tapasztalatának kognitív komponense van. A tapasztalat lehet »igaz« vagy »hamis«, szubjektum és világa viszonyát tekintve egyaránt találhatjuk igazoltnak vagy illegitimnek, mert »a tapasztalat« mögött, nagyon egyszerűen, az emberi információfeldolgozási módok változatossága áll” (MOHANTY 2003, 393).<sup>75</sup> Irodalmi példáink azt bizonyítják, hogy perdöntő a kognitív komponens ebben a kontextusban. Silko indián varázslója maga a megismerés személyesített törzsi tapasztalat és gondolkodás.<sup>76</sup> Morrison rabszolganője tapasztalati gondolkodás alapján jut radikális elhatározásra, amikor megszökik, illetve válik gyermekgyilkossá egy tragikus pillanatban. Társa a gondolkodásban Paul D., később Denver és tapasztalati gondolkodó rabszolgatársuk Sixo, Baby Suggs (Sethe anyósa) és mások, ideszámítva az emberséges rabszolgatartó Mr. Garnert is. Anaya regénye tele van tapasztalat-vezérlésű gondolkodókkal: Ultima és Antonio mellett a fiú szülei, Jason indiánja, a természeti-ember Narciso és mások. Doctorow-nál Edgar mellett, többek közt, a fiú szülei és nagyszülei (különösen Dave apja). Kingston szövegüniverzumában pedig előtérben áll a kulturális identitás-tapasztalat által generált kognitivitás – és viszont: ez generálja a szöveget.

Az amerikai kultúraköziségről ezek szerint azt mondják nekünk a tapasztalati kulturális emlékezet regényei, hogy a poszt/koloniális és etnikai kultúraköziség megnyilvánulásaiban, megélt változataiban sokféle és kultúraspecifikus. Maga a

<sup>75</sup> Ebbe Edward W. Said arra vonatkozó gondolata is belefér, hogy „a kulturális diszkurzuson és azonos kultúrán belül az eszmecsereben nem az »igazság« forog, hanem reprezentációk” (SAID 1994 [1978], 21). Erre tanulmányunk külön magyarázat nélkül is elegendő bizonyítékkal szolgál.

<sup>76</sup> Rendkívül sokat mondana, ha megrajzolnánk a regény tömény szimbolizmusú kognitív térképét. Ez azonban külön tanulmányt kívánna. Marie-Laure Ryant foglalkoztatja a kérdés, hogy a narratíva térhasználatának „stratégiai dimenziója” van, amennyiben orientálja a „kartografikus” olvasót „a jellemek viselkedését” illetően (RYAN 2018, 241). Narratívaelméleti orientációként lásd RYAN 2003 és 2018, illetve az utóbbit tartalmazó *Frontiers of Narrative Studies* tematikus számot, melyet a „geografikus narratológiának” szenteltek.

jelenség azonban, meglétének *ténye*, vagyis hogy a kultúráköziség népcsoportok tapasztalata és emlékezete – transzkulturális, és transzkulturális üzeneteket hordoz. Hayden White úgy tartja, hogy „a narratíva nem egy kód a sok közül [...], hanem egy olyan metakód, olyan emberi egyenértékes, mely biztosítja, hogy a közös valóság természetéről szóló transzkulturális üzenetek szabadon áramolhatnak” (WHITE 1997 [1987], 104). Az itt elemzett művek a kultúráköziség emlékezeti tudatának metakódjai.

A felvonultatott etnikumspecifikumú kultúrköziségi mintázatok metakódolt-ságában ott van a Walter J. Ong-i gondolat: a kultúráknak beszélniük kell, egyeztetniük kell egymással (ONG 1982, 3–4). Utóvégre Silko Betonie-ja, az indián varázsló felismeri: az ősi ceremóniának változnia kell ahhoz is, hogy szétzilált kulturális identitású fia visszataláljon a kultúrához. Morrison arra ösztönzi Amerika népét, hogy szembenézzen a rabszolgatartó múlttal, mert ez jelentheti az igazi megbékélés és továbblépés lehetőségét fehérek és feketék számára egyaránt. Anaya a szinergikus kultúráköziséget tanítja Antoniónak; a regény másról sem szól, mint kultúrák különbségeket megőrző egyeztetetőségéről és annak emberi-etikai-társadalmi kritériumairól. Edgar pályázati esszéjének tanulsága és az ő regényvégi időkapszulája hozzászólás a Doctorow-regényben, mely tapasztalati kulturális szempontrendszert ajánl a magát történelemmé író hivatalos Amerika figyelmébe. A semmibe vett kínai nővel nem „tárgyal” a kíméletlen patriarchális kultúra, ezért a nőiharcos-narrátornak fel kell vennie vele a harcot.

Noha az egyén intramentális és a csoport intermentális működése „dialogikus viszonyban állhat egymással” (PALMER 2010, 186), a *The Woman Warrior*ban a szubjektum intramentálisan és intermentálisan szembeszegül a patriarchális kínai intermentalitással, a csoport-intermentalitással. Az általunk bemutatott posztkoloniális kultúráköziségi példákban ennél is rosszabb a helyzet: a szétzilált kulturális identitástudat elvesztette kapcsolatát a csoport-intermentalitással, utóbbi pedig kimanőverezte magát a változott világ keretei közül; a rabszolga és rabszolgatartó közösségek intermentalitása között pedig semmiféle kapcsolat nincs *A kedvesben*, a tanító színre lépése után. Edgar *Világvásár*-beli világfeldolgozását – episztemológiai információfeldolgozását – lépten-nyomon megzavarja az antiszemita csoportmentalitás, mintegy betör az egyén intramentális szférájába, ezzel erőszakosan beépülve kognitív architektúrájába, Edgar esetében megfelelő – mondjuk így – kulturális antigéntermelést kiváltva. A kultúrafeldolgozást tekintve sokosztatú *Bless Me Ultimában* tapasztalhatjuk csupán, a narratíva szempontjából lokálisnak tekinthető antagonisztikus interperszonális-kontra-csoport és csoport-kontra-csoport antagonizmusok fölé emelkedve, vagyis a narratíva globális szintjén, az intra- és intermentális rendszerek között dialektikus viszonyt; ebből táplálkozhat a szinergikus kultúráköziség. A fiú fejlődésének eredménye kulturális integráció, ám a megismert kultúrák *általa kiválasztott* elemeinek elfogadása révén. Hidasi kategóriáival: a kulturális különbségeket először nem minősítő „et-



norelatív fázisból” (a másik kultúra „nem jó vagy nem rossz, hanem más”) jut el a „kontextusminősítésig”, amikor elemezni és értékelni tud több megismert „eltérő kulturális rendszert” (HIDASI 2004, 158–161).

A kulturális identitástudat pedig Anaya emlékezetregényében is megújul, ahogy mind az öt regény a változás szükségességéről szól. Silkónál az indián kulturális örökségnek kell megújulnia ahhoz, hogy az őslakos ember önmaga lehessen a modern világban. Morrison neo-rabszolganarratívája is a változás regénye, és nem csak a Sethe sorsát érintő történetvilágbeli változás révén; az elbeszélés globális síkján Amerika megszabadulásának lehetőségéről van szó, és pedig a legsötétebb múlt kísértő szellemével való szembesülés útján. Anayanál, Ultima révén, a kulturális emlékezetből rég kiesett ősi azték kulturális örökség elemei csatornázódnak be az eleve diverzifikált új-mexikói, fehér kulturális tudatba. Ez a kulturális emlékezeti nagy iránykorrekció. Másrészt, Ultima, a fejlődésregény – még inkább tehát: „nevelésregény” – filozofikus nevelője olyan Antoniónak, mint Tayónak Be-tonie. Változásfilozófiájú: „A fejlődés: változás”, tanítja a fiúnak (234). Doctorow Edgarja kulturális emlékezeti korrekciót szorgalmaz, amikor multikulturális diverzifikáltságával szembesíti a monokulturájúságát ünneplő Amerikát. Kingston narrátora az emlékezettagadó kínai férfisovinizta kulturális örökség változásáért száll harcba női harcosaival, és azzal, hogy visszaírja az emlékezetből is kitesztott nevesincs nőt a család történetébe, a történelembe.

Mindebből az is látható, hogy az amerikai etnikai kultúrák köziség legjobb regénybeli reprezentációiban nem következik be az, ami könnyen előállhatna a kultúrák köziség és interkulturalitás gondolkörében mozgó történetvilágokban; hogy ugyanis a cselekvő szubjektumokban több lesz a cselekvés, mint a szubjektum. A regényjellemegek nagyon is egyénítettek, nem válnak könnyen tipologizálhatókká. Szerzőink nem esnek bele a Patrick Colm Hogan által leírt csapdába: „szegényes marad”, legyen bár „a legművesebb és kulturálisan megvilágosító” egy történet, ha „egyéniétségben nem képes túllendülni a tipizálhatóság határain” (HOGAN 2010, 146). Márpedig erre vinné a kultúrák köziség regényét az, ahol a multi- és interkulturalis, kultúrák közis Amerikában a kultúra elhelyezkedik („location of culture”). Bhabha már idézett kifejezéseivel: a „dezorientáltság”, az „irányzavar”, a pluralizáltság, a fragmentáltság tartománya. Ebbe az irányba vinné az a körülmény is, hogy a regényjellem lehetséges aktuális világának tapasztalarendszerére rezonálnia kell befogadói kognitív architektúránknak. Narratológiai terminológiával szólva: a fiktív figura és az aktuális világbeli olvasó közötti „információs összehangoltság-nak” és a morális-emocionális magatartás formáihoz hű megjelenítésnek lehetővé kell tennie, hogy „felismerjük” a regényjellemekeket (SMITH 2010, 234). Egyébiránt fel is fedezhetünk közös vonásokat a regények között, éppen ezekben a közös me-zőkben. Például a morális-emocionális zónában.

Ilyen közös, méghozzá középponti jelentőségű elem a történetvilágokban az emberi méltóság megtiportatása. Az, ahogy felnevelő anyja (a nagynénje) kita-

szítja a törzsi identitáskörből a kevert vérű Tayót; ahogyan a rabszolganőről mint nőstényállatról tart szemléltető előadást a szadista rabszolgartató tanító, amikor „elveszi Sethe tejét”; ahogyan Trementino üldözőbe veszi, végül megöli Ultimát; ahogy megállítják a zsidó kisleányt a késelő antiszemita nagyfiúk; ahogy a kínai patriarchális terror bánik Nevesincs Asszonnyal. A posztkoloniális, a bevándorlóellenes etnikai és a nőgyűlölő diszkrimináció példája valamennyi. A diszkriminációjé, mely nem ismeri – Charles Taylor határozza meg így az emberi méltóságot: – „az emberi életnek értelmet adó vagy azt kiteljesítő” tiszteletet, „az élet és integritás tiszteletét” (TAYLOR 1989, 4–5).

Ha tetszik, sorsmeghatározó találkozások regényei ezek. Mindegyikben a találkozások hozzák „az eseményt”, a küldetést, a nagy tanulságot, a döntő változást a narratíva cselekvői számára: Tayo és Betonie; Sethe és a tanító (kétszer is, negatív motivációval); Antonio és Ultima; Edgar és a kötél-táncos bohóc; Nevesincs Asszony és a kínai-amerikai narrátor. Mintha illenék ide a román filozófus, Andrei Pleșu Robison és Péntek találkozására vonatkozó megállapítása: „Nem azok között esnek nagy találkozások, akik egymásban kölcsönösen a máságot érzik, hanem azok között, akik különbözőkként kölcsönösen azonosnak érzik egymást ama harmadik azonosság nevében, amely ilyenformán a kettejüket egyesítő máság” (PLEȘU 2000 [1994], 77).

Az általuk képviselt etnicitást tekintve, regényszereplőink többnyire a szimbolikus etnicitás példái (elméleti vonatkozásban lásd erről GANS 1996 [1979], 425, 436–445). A második és további bevándorló generációk jellemzője, hogy már nem a hozott kultúra szokásrendszere szerint él, bár annak egyes elemeit, például egyes ünnepeit, látványosan őrzi. Nem érdekli az etnikai szervezeti élet, általában az etnikai csoport közösségi élete, de eljár az etnikai azonosságtudatot szimbolikusan fenntartó rendezvényekre. Etnikai hovatartozását jelképezheti a család, melybe beleszületett, vagy az etnikum által lakott városrész. Szimbolikus etnicitású Edgar meg az apja és a bátyja (az anyával ellentétben), abból eredően is, hogy ők „modern zsidók”, úgyszintén a szabadgondolkodásból következően. Edgar azonban a zsidómivolt lényegének megismerése felé halad, bár a kulturális örökség külsőségei sosem fogják élete részét képezni. Tayo rezervátumban él, de elvesztette kapcsolatát a kultúrával, etnicitása tehát szimbolikus. Ezt róla is elmondhatjuk, noha nem bevándorló. Másrészt, körül van véve szimbolikus etnicitású indiánokkal. Antonio mexikói-amerikai etnicitását a szimbolikustól a lényegiség felé viszi Ultima. Az afroamerikai Sethe kevert kultúrájú marad, nem engedi meg neki a rabszolgasors, hogy afrikai kultúrájának a közelébe jusson, még szimbolikus szinten sem – ha maguk között őríznek is belőle valamit a rabszolgák. Kínai-amerikai narrátorunk etnicitása is szimbolikus.

Itt ismét közel kerültünk a bevezetőben már felvetett, az egymással szorosan összefüggő, egymásba minduntalan, észrevétlenül átjátszó problematikához, a kulturális-szociális kérdéséhez, melyről – azt ígértük az elején – könnyebb lesz

lényegi meglátásokkal szolgálni a művek megismerése után. E szoros összefüggés elméleti szétszalazása, a jelen munka keretei között, most sem lehet feladatunk. Inkább a működéséről igyekszünk megmutatni valamit az elemzett irodalom alapján.

Segíthet, ha a kulturális és a szociális megkülönböztetést finomítjuk azzal, ahogyan azt Pitirim Sorokin teoretizálta, a társadalmi és a kulturális dinamizmusra vonatkozó elméletében (*Social and Cultural Dynamics*, 1937), melyet Clifford Geertz is beemelt a maga eszköztárába. Eszerint a kultúra vagy valamely kulturális jelenség/termék rendszerének elemeit „logikus-értelmes” integrálódás szervezi (az „értelmesen” itt „jelentéssel bíró”, „jelentő” értendő). A szociális jelenség vagy rendszer integrációja viszont „kauzális-funkcionális” (id. GEERTZ 1973, 145).<sup>77</sup>

A II. világháború után japán hadifogságból betegen hazatérő, és alkoholizáló, félbűnözővé lett indián sorstársak között hányódó Tayo helyzetéről sokat mond a sorokini elmélet. Pontosabban, a *Ceremony* a sorokini elméleti kép negatívját tartja elénk: az értelmes kulturális integrálódás lehetetlenségét, ha szétzilált a kulturális emlékezet és identitás; amikor is a kultúrák ilyen mérvű összeférhetlensége ellehetetleníti a társadalmi funkcionalitást, a szociális együttélést is – a *saját* kultúrán belül is. Kauzalitás van, funkció nincs. A lagunaindián ugyanis posztkoloniális, ám még mindig koloniális reflexű Amerikában él. A rasszista, hegemonikus fehér kultúra megzavarja az őslakos belső integráltságot is (lásd ebben a műben a nagy-nénit); vagy épphogy nem zavarja meg az ősi kulturális reflexeket (lásd Ku’oosh kudarcot valló hagyományos gyógyító varázslatát), és utóbbi is nagy baj, mert változsképtelenné teszi a közösséget.

Thelma néni és Ku’oosh varázsló alakja azt is példázza, hogy a kulturális és a szociális kapcsolódása többféle alakot ölthet egyazon műben is. *A kedves* afroamerikai rabszolganőjétől a szociális funkcionalitás megtagadása – Robert. K. Merton kifejezésével élve: a „társadalmi szadizmus” (MERTON 1996 [1972], 353) – veszi el a „logikus-értelmes” kulturális integráció lehetőségét. Az elvesztett afrikai kultúrához a szökés után sincs visszatérés; sőt, a sikeres szökés után a kauzalitás még egyszer elveszi Sethétől a szociális integráció lehetőségét, hiszen gyermekgyilkosként kiveti a közösség, és börtönbüntetésre ítélik. Csak a szociális szorítás lazulása után érhető el számára a kulturális. Ez áll Paul D.-re, Baby Suggsra és Denverre is. Az ugyancsak kaleidoszkopikus kapcsolódási alakzatrendszerű, mexikói-amerikai *Bless Me, Ultimában* főleg a kulturális differencia – úgy is mondhatjuk, hogy a kulturális köztesség sok formája – az, ami zavarja a szociálist. Néhány példa: a fehér mágiát (Ultimát) üldözőbe veszi és elpusztítja a fekete mágia (Termentino és lányai); Jason indiánjának kiközösítettsége; az ateista fiú (Samuel) halála; a természetimádó ember (Narciso) halála. Nem kevésbé meghatározóan, nem

<sup>77</sup> A. N. Z. fordítása. Ui. a magyarul hozzáférhető Geertz-válogatás (*Az értelmezés hatalma*) ezt és az itt hivatkozott, kapcsolódó fejezetet nem vette fel a kötetbe.

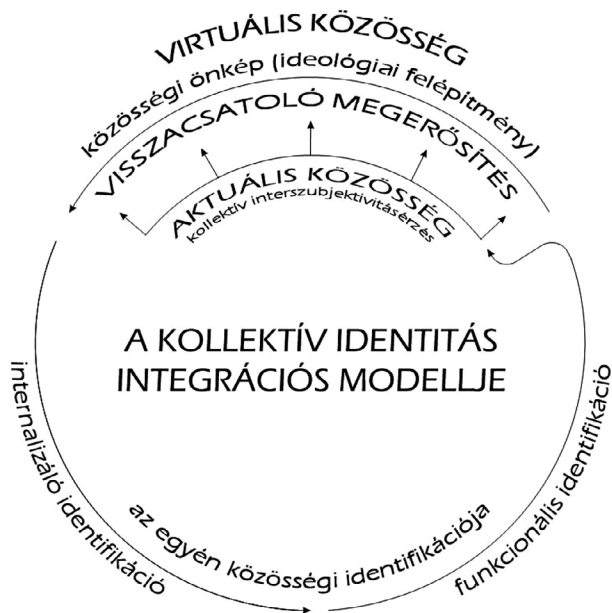
kis szociális zavar adódik abból, hogy a földhöz kötött és plébánosi dinasztíából származó spanyol katolikus Maria, Antonio anyja és a szabad szellemű, a lóhátas vándoréletbe szerelmes Gabriel, az apa kultúrája élesen szemben áll egymással. Mégis, a szülők eltérő előjelű és keményen egymásnak feszülő logikus-értelmes kulturális beágyazottsága sorozatosan megnehezíti ugyan, de nem teszi lehetetlenné a kauzális-funkcionális szociális integrációt. A zsidó-amerikai *Világkiállítás* ebből a szempontból a kauzális-funkcionális integrációra, vagyis a szociális szempontra helyezi a hangsúlyt, és ezt kiegészítő rendszerként kísérik a kulturális integráció kérdései. Illetve, az antiszemitizmustéma felbukkanásával, élesen hatol bele a szociálisba a kulturális. A kínai-amerikai *The Woman Warrior* kulturális köztes terében kéz a kézben jár a kulturális és a szociális, de oly módon, hogy a szociális funkcionalitás kulturális determinációjú. Az első és második generációs kínai-amerikai polgárok mindennapjaira éppúgy áll ez, mint a narrátor háborújára. Utóbbit tekintve, Nevesincs Asszonytól a kulturális bigottság tagadta meg a szociális funkcionalitást. Elvette tőle a kulturális és a szociális integrációt. Az unokahűg-narrátor arra szánta el magát, hogy mindkettőt visszaadja neki.

Nem feladatunk, hogy összegzésként nagyképleti általánosságokat fogalmazzunk meg az amerikai kultúra(k)ra, illetve társadalomra vonatkozóan. Szigorúan az elemzett szépirodalmi reprezentációk alapján azonban néhány következtetést levonhatunk. Az amerikai kultúráköziség mintázatai tehát elkülönülő és keveredő (hibridizálódó) kulturális különbözőségek mintázatai. Mint láttuk, a mintázatok sokfélék, etnikum-specifikusan és egyébként, de mintha azt mutatnák, hogy az egyéni és a csoportidentitás gyökerei a kultúrában vannak. Ez azt jelenti, hogy a szociális tartomány kauzalitásának és funkcionalitásának alapját is az őt alkotó kultúrák – a bennük rejlő értelmek és jelentések – képezik. Amerika tehát, mélységeiben és valójában, mindenféle látszatok és felszíni társadalmi jelenségek ellenére, az, amivé az őt alkotó kultúrák teszik, hiszen sorozatban azt láttuk, hogy a kulturális rendszer integrációs zavara az, ami megzavarja a társadalom rendszerintegrációját, és nem fordítva. Az egyéni és a csoportidentitás értelme, a kulturális mellett, sőt, attól függően, a szociálisé is, mélyebben van: a kultúrákban. Ha tehát ezt a társadalmi felszín ideológiai és hatalmi szisztémái el is takarják, a *kultúrák* a társadalom igazi meghatározói.

Ebben erősít meg bennünket az őt elemzett etnikai reprezentáció. Ezért alapvető ugyanis a kulturális gyökér kérdése (lásd az amerikai indián Tayót és a mexikói-amerikai Antoniót). A kultúrába kell visszavergődnie annak, akit kitzasztott belőle a társadalmi szadizmus, hogy aztán a társadalom is visszafogadja (az afroamerikai rabszolga, Sethe). Ezért kell tudni helyretenni a kultúra torzulásait ahhoz, hogy élni lehessen a társadalomban (a zsidó-amerikai Dave és Edgar). Esetleg ki is zárni a kultúrából azt, ami torzult benne (a kínai-amerikai narrátor).

A narratológus Ansgar Nünninget a filozófus Nelson Goodman kifejezése – „a világteremtés módjai” – indította arra, hogy immár számos, nagy hatású munkát szenteljen annak, amit ő „fikcionáló világteremtésnek”, „narratív világteremtésnek” nevez (NÜNNING 2010, 191). „A tények nyersek”, állapítja meg Frederik Tygstrup az egyik Nünning-kötetben, „narratívákra van szükségük, melyek kontextualizálni és interpretálni tudják őket” (TYGSTROP 2010, 87). Talán sikerült érzékeltetnünk, az öt amerikai „pánetnikum” irodalmából vett öt példával, hogy a kultúraköziségi tapasztalatból milyen narratív világokat teremtett az utóbbi fél évszázad amerikai szépprózája, és hogy a narratív világteremtés milyen mintázatokban kontextualizálja és interpretálja a kultúraköziség nyers életvalóságát. Úgy is mondhatnánk: hogyan szolgálja ezekben a művekben a modern kori amerikai posztkoloniális és bevándorlóetnikai kultúraköziségre vonatkozó kulturális megismerést a „kognitív adaptáció”, Michael Tomasellónak Annette Karmiloff-Smithre támaszkodó kifejezésével: a „reprezentációs újrajrás” (TOMASELLO 2002 [1999], 211, 205).

## Függelék



A kollektív identitás jelentésrétegei és identifikációs gyűrűje<sup>78</sup>

<sup>78</sup> Az „ideológiai felépítmény” jelen esetben a közösség önképi terméke, megképzett ideológiája, közösség-felettes ideológia. Nincs köze a „társadalmi felépítmény” marxista fogalmához.

Az ábra fentről kezdve és az óramutató járásával ellentétes irányban haladva értelmezendő. Megjegyzendő, hogy ez csak *egy* lehetséges folyamatmodell, az integratív, mely a közösségi azonosságtudat-képzést, annak *integráló* mozzanatait modellezi. Elvégre a közösségi mentalitással *konfrontálódni* is lehet, tőle elhatárolódni is, hiszen az egyén cselekvőképességét, adott esetben szuverenitását nem hagyhatjuk figyelmen kívül. Mint láttuk, a kulturális köztesség bizonyos mintázatai is megkérdőjelezik az alapmodellt. Vagy fordítva: a modell torzult (vagy csak eltérő) működése a kulturális fősodorhoz viszonyított eltérésre vall. A modell azonban akkor is sokat segít, ha egyszerűsített és továbbfejlesztésre szorul, amennyiben azt szeretnénk, hogy kezelni tudja mindezt; mi több, a *kollektívidentitás-rétegek* közötti, úgyszintén a *közösségek közötti* különbözőség vagy a különbözőségből fakadó közöttség is szemléltethető legyen vele, illetve fogalmi rendszerével, esetleg egy vagy több társmodellel kiegészített változatban. Jelen munkának azonban a modell ilyen irányokban történő, árnyaló elméleti kimunkálása nem feladata. Ahogy az sem mutatkozik célszerűnek, hogy a „szocializáció”, illetve „akkulturáció”-fogalmakat bevezessük ebbe az egyszerűsített képletbe. Mivel a kollektív identitás integrációs folyamata közösségi azonosságtudat nézetű és egyéni, illetve csoportidentifikáció-specifikus, az itt javasolt fogalomkészlet a szocializációnál és az akkulturációnál differenciáltabbnak mutatkozik a finomabb lehatárolásokra.

## Bibliográfia

- ABÁDI NAGY Zoltán (2003), Theorizing Collective Identity. Presentations of Virtual and Actual Collectives in Contemporary American Fiction, *Neohelicon*, 2003/1, 173–186.
- ABÁDI NAGY Zoltán (2010), A kultúra mint retorikai diszkurzivitás a fikcionált elbeszélésben, in szerk. Kovács, 7–34. Továbbfejlesztett változatban, angolul, *űő* (2014), The Rhetorical Function of Fictional Narrative. The Cultural Narrator-Rhetorheme, *Hungarian Journal of English and American Studies*, 2014/1, 29–54.
- ABÁDI NAGY Zoltán (2011), Gondolatok a kollektív identitás teoretizálhatóságához. Virtuális és aktuális közösségek a kortárs amerikai prózában, in szerk. IMRE-OLÁH-FAZAKAS-SZÁRAZ 744–750.
- ABÁDI NAGY Zoltán (2015), Positioning Analysis of Intercultural Information Processing in a Multicultural Borderland. Rudolfo A. Anaya's *Bless Me, Ultima*, *Hungarian Journal of English and American Studies*, 2015/1, 15–36.
- ABÁDI NAGY Zoltán (2018), Magyar narrato-retoréma egy amerikai regényben. Harry Houdini E. L. Doctorow *Ragtime* című művében, *Filológiai Közlöny*, 2018/4, 29–53.
- ACUÑA, Rodolfo (1988), *Occupied America. A History of Chicanos*, Harper, New York.
- ALCOFF, Linda Martín (2006), *Visible Identities. Race, Gender, and the Self*, Oxford – New York, Oxford University Press.
- ALCOFF, Linda Martín – MENDIETA, Eduardo (ed.) (2003), *Identities. Race, Class, Gender, and Nationality*, Oxford–Melbourne.

- ANAYA, Rudolfo A. (1994 [1972]), *Bless Me, Ultima*, New York, Warner.
- ANAYA, Rudolfo A. (1984a), The Light Green Perspective. An Essay Concerning Multi-Cultural American Literature, *MELUS*, 11/1, 27–32.
- ANAYA, Rudolfo A. (1984b), The Silence of the Llano. Notes from the Author, *MELUS*, 11/2, 47–57.
- ANAYA, Rudolfo A. (1989), *An American Chicano in King Arthur's Court*, in ed. MOGEN-BUSBY–BRYANT, 180–185.
- ANDERSON, Benedict (1991 [1983]), *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, rev. ed., London – New York, Verso.
- ANDREWS, William L. – MCKAY, Nellie Y. (1999), *Toni Morrison's Beloved. A Casebook*, New York – Oxford, Oxford University Press (Casebooks in Contemporary Fiction).
- ANGELO, Bonnie (1994 [1989]), The Pain of Being Black. An Interview with Toni Morrison, in ed. TAYLOR–GUTHRIE 255–261.
- ANZALDÚA, Gloria (1987), *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books.
- ANZALDÚA, Gloria (2002 [1996]), Gloria Anzaldúa. Writer, Editor, Critic, and Third-World Lesbian Women-of-Color Feminist, in IKAS 1–24.
- ARONSON, Elliot – WILSON, Timothy D. – AKERT, Robin M. (1997), *Social Psychology*, sec. ed., New York – Reading, Massachusetts – Menlo Park, California, etc., Longman.
- ASHCROFT, Bill – GRIFFITHS, Gareth – TIFFIN, Helen (ed.) (1998), *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, London – New York, Routledge.
- ASHWORTH, G. J. – GRAHAM, Brian – TUBRIDGE, J. E. (2007), *Pluralising Pasts. Heritage, Identity and Place in Multicultural Societies*, London – Ann Arbor, Pluto.
- ASSMANN, Jan (2004 [1992]), *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Budapest, Atlantisz.
- AYER (SITTER), Deborah (1998), The Making of a Man. Dialogic Meaning in *Beloved*, in ed. SOLOMON 189–204.
- BAKER, Houston A., Jr. (1982), *Three American Literatures. Essays in Chicano, Native American, and Asian-American Literatures for Teachers of American Literature*, New York, MLA.
- BALZ, Engler (ed.) (1992), *Writing Culture*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- BARFOOT, C. C. – D'HAEN, Theo (szerk.) (1993), *Shades of Empire in Colonial and Post-Colonial Literatures*, Amsterdam–Atlanta, Rodopi.
- BARNA, LaRay M. (1998), Stumbling Blocks in Intercultural Communication, in ed. BENNETT 173–189.
- BARNETT, Louis K. – THORSON, James L. (ed.) (1999), *Leslie Marmon Silko. A Collection of Critical Essays*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- BARONI, Raphaël – REVAZ, Françoise (ed.) (2016), *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*, Columbus OH, Ohio State University Press.
- BEDNANICS Gábor – KÉKESI Zoltán – KULCSÁR SZABÓ Ernő (szerk.) (2003), *Identitás és kulturális idegenség*, Budapest, Osiris (Osiris Könyvtár).
- BENNETT, Milton J. (1998 [1966]), Intercultural Communication. A Current Perspective, in ed. UÓ 1–34.

- BENNETT, Milton J. (ed.) (1998 [1991]), *Basic Concepts of Intercultural Communication. Selected Readings*, Boston–London, Nicholas Brearley.
- BHABHA, Homi K. (1999 [1990]), DisszemiNáció. A modern nemzet ideje, története és határai (Dissemination. Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation), ford. SÁRI László, in szerk. THOMKA 85–118.
- BHABHA, Homi K. (2000 [1990]), Introduction. Narrating the Nation. *Nation and Narration*, in ed. UŐ, London, Routledge, 1–7.
- BHABHA, Homi K. (2004 [1994]), *The Location of Culture*, London – New York, Routledge.
- BHABHA, Homi K. (1996), Culture's In-Between (sic!), in ed. HALL–DU GAY 53–60.
- BLAESER, Kimberly M. (1998), „Like Reeds through the Ribs of a Basket”. *Native Women Weaving Stories*, in ed. STANLEY 265–276.
- BOLLOBÁS Enikő (2005), *Az amerikai irodalom története*, Budapest, Osiris.
- BONETTI, Kay (1986), An Interview with Maxine Hong Kingston, in ed. SKENAZY–MARTIN 33–46.
- BOUSON, J. Brooks (2000), *Quiet As It's Kept. Shame, Trauma, and Race in the Novels of Toni Morrison*, Albany, State University of New York.
- BOWERS, Susan (2000 [1990]), Beloved and the New Apocalypse, in ed. MIDDLETON 209–230.
- BRICE, Jennifer (1998), Earth as Mother, Earth as Other in Novels by Silko and Hogan, *Critique. Studies in Contemporary Fiction*, 39/2, 127–138.
- BRIENZA, Susan (1995), Writing as Witnessing. The Many Voices of E. L. Doctorow, in ed. FRIEDMAN–SIEGEL 168–195.
- BRADLEY, Harriet (1996), *Fractured Identities. Changing Patterns of Inequality*, Cambridge–Malden, MA, Polity–Blackwell.
- BROWNMILLER, Susan (1999), Susan Brownmiller Talks with Maxine Hong Kingston, Author of *The Woman Warrior*, in ed. WONG 173–179.
- BRUCE-NOVA, Juan (1996), Learning to Read (and/in) Rudolfo Anaya's *Bless Me, Ultima*, in ed. MAITINO–PECK 179–191.
- BRUNET-JAILLY, Emmanuel (2005), Theorizing Borders. An Interdisciplinary Perspective, *Geopolitics*, 2005/4, 633–649.
- BYATT, A. S. – SODRÉ, Ignês (1997 [1995]), *Imagining Characters. Conversations about Women Writers: Jane Austen, Charlotte Brontë, George Eliot, Willa Cather, Iris Murdoch, and Toni Morrison*, New York, Vintage.
- CALDWELL, Gail (1994 [1987]), Author Toni Morrison Discusses Her Latest Novel *Beloved*, in ed. TAYLOR–GUTHRIE 239–245.
- CARTER, Tara Ann (2016), First and Second Wave Native American Literature, [https://teachers.yale.edu/curriculum/viewer/initiative\\_16.01.03\\_u](https://teachers.yale.edu/curriculum/viewer/initiative_16.01.03_u). Letöltve: 2019. 11. 01.
- CASTELLS, Manuel (2006 [1996]), *Az identitás hatalma (The Power of Identity)*, ford. BERÉNYI Gábor – ROHONYI András, Budapest, Gondolat–Infonia (Az információs társadalom klasszikusai).
- CASTELLS, Manuel – INCE, Martin (2006 [2003]), *A tudás világa. Manuel Castells és Martin Ince beszélgetése*, Budapest, Napvilág (Demos könyvek).



- CHATMAN, Seymour (1980), *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca–London, Cornell University Press.
- CHATMAN, Seymour (1990), *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca–London, Cornell University Press.
- CLARIDGE, Henry (1990), Writing on the Margin. E. L. Doctorow and American History, in ed. CLARKE 9–28.
- CLARKE, Graham (ed.) (1990), *The New American Writing. Essays on American Literature Since 1970* (sic!), London – New York, Vision – St. Martin's.
- COHEN, Anthony P. (1997 [1993]), A kultúra mint identitás egy antropológus szemével (Culture As Identity: An Anthropologist's View), ford. FARKAS Krisztina, in ed. FEISCHMIDT 101–108.
- CRENSHAW, Kimberlé (2003 [1995]), Mapping the Margins. Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color (sic!), in ed. ALCOFF–MENDIETA 175–200.
- CSEPELI György (1987 [1974]), Csoportok viszonya egymáshoz; (1987 [1984]), Identitás és akkulturáció, in *Csoporttudat–nemzettudat. Esszék, tanulmányok*, Budapest, Magvető, 145–165; 373–383 (Elvek és utak).
- DARLING, Marsha (1994 [1988]), In the Realm of Responsibility. A Conversation with Toni Morrison, in ed. TAYLOR–GUTHRIE 246–254.
- DASENBROCK, Reed Way (1987), Intelligibility and Meaningfulness in Multicultural Literature in English, *PMLA*, 102/1, 10–19.
- DASENBROCK, Reed Way (1988), Forms of Biculturalism in Southwestern Literature. The Work of Rudolfo Anaya and Leslie Marmon Silko, *Genre*, 21/3, 307–319.
- DAVIS, Cynthia A. (1998 [1982]), Self, Society and Myth in Toni Morrison's Fiction, in ed. PEACH 27–42.
- DE FINA, Anna (2006), Group Identity, Narrative and Self-Representations, in ed. DE FINA–SCHIFFRIN–BAMBERG 351–375.
- DE FINA, Anna – SCHIFFRIN, Deborah – BAMBERG, Michael (ed.) (2006), *Discourse and Identity*, Cambridge – New York, Cambridge University Press.
- DICK, Bruce – SIRIAS, Silvio (ed.) (1998), *Conversations with Rudolfo Anaya*, Jackson, University Press of Mississippi.
- DOCTOROW, E. L. (1985), *World's Fair*, New York, Random House.
- DOCTOROW, E. L. (1988 [1985]), *Világkiállítás (World's Fair)*, ford. Göncz Árpád, Budapest, Európa.
- DOLEŽEL, Lubomír (1998), *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press.
- DUBOIS, W. E. B. (1999 [1903]), The Souls of Black Folk, in *Three Negro Classics*, New York, Avon, 207–389.
- EDER, Jens – JANNIDIS, Fotis – SCHNEIDER, Ralf (ed.) (2010), *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, Göttingen, De Gruyter (Revisionen 3).
- EMMOTT, Catherine (1997), *Narrative Comprehension. A Discourse Perspective*, Oxford – New York, Clarendon.
- ERIKSON, Erik H. (1963 [1950]), *Childhood and Society*, New York – London, Norton.

- EYSENCK, Miachael, W. – KEANE, Mark (2003 [1990]), *Kognitív pszichológia. Hallgatói kézikönyv (Cognitive Psychology. A Student's Handbook)*, ford. Bocz András, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- FALKNÉ BÁNÓ Klára (2008), *Kultúraközi kommunikáció. Az interkulturális menedzsment aspektusai*, Budapest, Perfekt.
- FANON, Frantz (1963 [1961]), *The Wretched of the Earth (Les damnés de la terre)*, ford. Constance FARRINGTON, New York, Grove.
- FEHÉR M. István (2003), „A tiszta önmegismerés az abszolút másletben, ez az éter mint olyan...”. Idegenségtapasztalat mint az önmegismerés útja és közege, in szerk. BEDNANICS–KÉKESI–KULCSÁR SZABÓ 11–30.
- FEISCHMIDT Margit (1997), Multikulturalizmus. Kultúra, identitás és politika új diskurzusa, in szerk. UŐ, 7–46.
- FEISCHMIDT Margit (szerk.) (1997), *Multikulturalizmus*, Budapest, Osiris – Láthatatlan Kollégium (Szemeszter).
- FISHER Philip (ed.) (1991), *The New American Studies. Essays from Representations*, Berkeley, California, University of California Press.
- FISKE, Susan T. (2006 [2005]), *Társas alapszövegek*, ford. BERKICS Mihály – GÓSSINÉ GREGUSS Csilla – VÖRÖS Anna, Budapest, Osiris (Osiris tankönyvek).
- FLORES, Juan (2003 [2000]), The Latino Imaginary. Meanings of Community and Identity, in ed. ALCOFF–MENDIETA 96–104.
- FOUCAULT, Michel (2001 [1969]), *A tudás archeológiája (L'archeologie du savoir)*, ford. PERCZEL István, Budapest, Atlantisz (Kísértések).
- FOWLER, Douglas (1992), *Understanding E. L. Doctorow*, Columbia, South Carolina, University of South Carolina Press (Understanding Contemporary American Literature).
- FREUD, Sigmund (1982 [1930]), Rossz közérzet a kultúrában (Das Unbehagen in der Kultur), ford. LINCZÉNYI Adorján, in *Sigmund Freud. Esszék*, Budapest, Gondolat, 327–405.
- FRIED István – KÜRTÖSI Katalin (szerk.) (1999), *A kultúraköziség dilemmái. Interkulturális tanulmányok Vajda György Mihály 85. születésnapjának megünneplésére*, Szeged, JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék.
- FRIEDMAN, Melvin J. – SIEGEL, Ben (ed.) (1995), *Traditions, Voices, and Dreams. The American Novel since the 1960s*, Newark–London, University of Delaware Press – Associated University Presses.
- GADAMER, Hans-Georg (1984 [1975]), *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázolata (Wahrheit und Methode)*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat.
- GANS, Herbert J. (1996 [1979]), Symbolic Ethnicity. The Future of Ethnic Groups and Cultures in America, in ed. SOLLORS 425–459.
- GARAI László (1993), „... elvegyültem és kiváltam”. Társadalomlélektani esszé az identitásról, Budapest, Twins.
- GATES, Henry Louis, Jr. (1991), The Trope of a New Negro and the Reconstruction of the Image of the Black, in ed. FISHER 319–345.
- GEERTZ, Clifford (1973), *The Interpretation of Culture. Selected Essays*, New York, Basic.
- GEERTZ, Clifford (2001 [1994]), *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*, ford. ANDOR Eszter – BERÉNYI Gábor et al., Budapest, Osiris (Osiris Könyvtár, Antropológia).

- GERGEN, Kenneth J. (1991), *The Saturated Self. Dilemmas of Identity in Contemporary Life*, New York, Basic Books.
- GIDDENS, Anthony (1989), *Sociology*, Cambridge, Polity.
- GIDDENS, Anthony (1991), *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge, Polity.
- GOFFMAN, Erving (1986 [1963]), *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, New York – London – Toronto, Touchstone.
- GOFFMAN, Erving (1981), *A hétköznapi élet szociálpszichológiája. Tanulmányok*, ford. HABERMANN M. Gusztáv, Budapest, Gondolat (Társadalomtudományi könyvtár).
- GRAESSER, A. C. – SINGER, M. – TRABASSO, T. (1994), Constructing Inferences During Narrative Text Comprehension, *Psychological Review*, 101/3, 371–395.
- GROSSBERG, Lawrence (1996), Identity and Cultural Studies. Is That All There Is? (sic!), in ed. HALL–DUGAY 87–107.
- GURR, Andrew – HARDMAN, Phillipa – KELLY, Lionel (ed.) (1994), *Ethnicity and Representation in American Literature*, Leeds, Modern Humanities Research Association (The Yearbook of English Studies 24).
- HALBWACHS, Maurice (2018 [1994]), *Az emlékezet társadalmi keretei (Les cadres sociaux de la mémoire)*, ford. SUJTÓ László, Budapest, Atlantisz.
- HALL, Edward T. (1998 [1991]), The Power of Hidden Differences, in ed. Milton J. BENNETT 53–67.
- HALL, Stuart (1997 [1992]), A kulturális identitásról (The Question of Cultural Identity), ford. FARKAS Krisztina – JOHN Éva, in szerk. FEISCHMIDT 60–85.
- HALL, Stuart – DU GAY, Paul (ed.) (1996), *Questions of Cultural Identity*, London – Thousand Oaks – New Delhi, Sage.
- HARRIS, Henry (ed.) (1995), *Identity. Essays Based on Herbert Spencer Lectures Given in the University of Oxford*, Oxford, Clarendon.
- HARTER, Carol C. – THOMPSON, James R. (1990), *E. L. Doctorow*, Boston, Twayne.
- HÁRS Endre (2003), *Én – túl a nyelven. Irodalom, antropológia, kultúra*, Budapest–Szeged, Gondolat–Pompeji.
- HENDIN, Josephine G. (2004), Introducing American Literature and Culture in the Postwar Years, in ed. uő, *A Concise Companion to Postwar American Literature*, Hoboken, New Jersey, Wiley–Blackwell.
- HERMAN, David (ed.) (2003), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, California, CSLI (CSLI Lecture Notes 158).
- HERMAN, David (2004), *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln–London, University of Nebraska Press.
- HEWITT, John P. (1989), *Dilemmas of the American Self*, Philadelphia, Temple University Press.
- HIDASÍ Judit (2004), *Interkulturális kommunikáció*, Budapest, Scolar.
- HIGHAM, John (1993), Multiculturalism and Universalism. A History and Critique, *American Quarterly* 45/2, 195–219.
- HOGAN, Patrick Colm (2010), Characters and Their Plots, in ed. EDER–JANNIDIS–SCHNEIDER 134–154.

- HOGUE, W. Lawrence (1996), *Race, Modernity, Postmodernity. A Look at the History and the Literatures of People of Color Since the 1960s*, Albany, State University of New York Press.
- HOLTON, Frederick S. (1995), Chicano as *Bricoleur*. Christianity and Mythmaking in Rudolfo Anaya's *Bless Me, Ultima, Confluencia*. *Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 11/1, 22–41.
- HOPPÁL Mihály (szerk.) (1973 [1965–1970]), *SZÖVEG–MODELL–TÍPUS*, ford. BÁNLAKI Viktor – GRÁNICZ István – ISTVÁNOVITS Márton – KÖVES Erzsébet – LENGYEL Zsolt, Budapest, Gondolat.
- HORÁNYI Özséb – SZÉPE György (szerk.) (1975), *A jel tudománya*, Budapest, Gondolat.
- HUTNER, Gordon (ed.) (1999), *American Literature, American Culture*, New York – Oxford, Oxford University Press.
- HÜHN, Peter (2016), The Eventfulness of Non-Events, in ed. BARONI–REVAZ 37–47.
- IKAS, Karin Rosa (2002), *Chicana Ways. Conversations with Ten Chicana Writers*, Reno – Las Vegas, University of Nevada Press.
- IMRE Mihály – OLÁH Szabolcs – FAZAKAS Gergely Tamás – SZÁRAZ Orsolya (szerk.) (2011), *Eruditio, virtus et constanti. Tanulmányok a 70 éves Bitskey István tiszteletére*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó.
- ISLAS, Arturo – YALOM, Marilyn (1980), Interview with Maxine Hong Kingston, in ed. SKENAZY–MARTIN 21–32.
- JAHNER, Elaine (1985 [1979]), An Act of Attention. Event Structure in *Ceremony*, in ed. WIGET 238–246.
- KAZIN, Alfred (1999 [1966]), The Jew as Modern American Writer, in ed. HUTNER 403–409.
- KEEFE, Susan E. – PADILLA, Amado M. (1997 [1987]), *Chicano Ethnicity*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- KING, Desmond (2005), *The Liberty of Strangers. Making the American Nation*, Oxford – New York, Oxford University Press.
- KINGSTON, Maxine Hong (1989 [1976]), *The Woman Warrior. Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*, New York, Vintage.
- KINGSTON, Maxine Hong (1991), Personal Statement, in ed. LIM 23–25.
- KLEMENT Judit – MISKOLCZY Ambrus – VÁRI András (2006), *Szomszédok világai. Kép, önkép és a másikról alkotott kép*, Budapest, KSH Könyvtár és Levéltár.
- KOVÁCS Árpád (szerk.) (2010), *Regények, médiumok, kultúrák*, Budapest, Argumentum.
- KOZMA Tamás (1994), *Bevezetés a nevelésszociológiába*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- KÖHLER, Angelika (2000), The New World Man. Magical Realism in Rudolfo Anaya's *Bless Me, Ultima*, in ed. LOMELÍ–IKAS 201–213.
- LAMADRID, Enrique R. (1985), Myth as the Cognitive Process of Popular Culture in Rudolfo Anaya's *Bless Me, Ultima*. The Dialectics of Knowledge, *Hispania*, 68/3, 496–501.
- LÁSZLÓ János (1999), *Társas tudás, elbeszélés, identitás. A társas tudás modern szociálpszichológiai elméletei*, Budapest, Kairosz (Scientia Humana).
- LATTIN, Vernon E. (1979), The Quest for Mythic Vision in Contemporary Native American and Chicano Fiction, *American Literature*, 50/4, 625–640.

- LEE, Robert A. (1993), Decolonizing America. The Ethnicity of Ernest Gaines, José Antonio Villarreal, Leslie Marmon Silko and Shawn Wong, in BARFFOT–D’HAEN 269–282.
- LEE, Robert A. (2003), *Multicultural American Literature. Comparative Black, Native, Latino/a and Asian American Fictions*, Jackson, Mississippi, University Press of Mississippi.
- LIDOFF, Joan (1991), Autobiography in a Different Voice. *The Woman Warrior* and the Question of Genre, in ed. LIM 116–120.
- LIM, Shirley Geok-lin (ed.) (1991), *Approaches to Teaching Kingston’s The Woman Warrior*, New York, MLA.
- LINCOLN, Kenneth (1983), *Native American Renaissance*, Berkeley, University of California.
- LOTMAN, J. M. (1973 [1970]), A kultúra tipológiája (СТАТЬИ ПО ТИПОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ), ford. LENGYEL Zsolt, in szerk. HOPPÁL 265–376.
- LOMELÍ, Francisco A. – IKAS, Karin (ed.) (2000), *U.S. Latino Literatures and Cultures. Transnational Perspectives*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter.
- LUBIANO, Wahneema (1998), *The House that Race Built*, New York, Vintage.
- LUKACS, John (2009 [2009]), *Isten velem (Last Rites)*, ford. BARKÓCZI András, Budapest, Európa.
- MAITINO, John R. – PECK, David R. (ed.) (1996), *Teaching American Ethnic Literatures. Nineteen Essays*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- MAY, Samuel J. (1999 [1856]), *Margaret Garner* and seven others (sic!), in ed. ANDREWS–MCKAY 25–36.
- MEAD, George Herbert (1967 [1934]), *Mind, Self, and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*, vol. 1, Chicago–London, The University of Chicago Press.
- MEESE, Elizabeth E. (1990), *(Ex)tensions. Re-Figuring Feminist Criticism*, Urbana, University of Illinois Press.
- MERTON, Robert K. (1996 [1972]), Insiders and Outsiders. A Chapter in the Sociology of Knowledge, in ed. SOLLORS 325–369.
- MIDDLETON, David (2000), *Toni Morrison’s Fiction. Contemporary Criticism*, New York – London, Garland (Critical Studies in Black Life and Culture 10).
- MISKOLCZY Ambrus – VÁRI András (2006), Olvasás a „szomszédok világában”. Bevezetés, in szerk. KLEMENT–MISKOLCZY–VÁRI 7–15.
- MOGEN, David – BUSBY, Mark – BRYANT, Paul (ed.) (1989), *The Frontier Experience and the American Dream. Essays on American Literature*, College Station, Texas A & M University Press.
- MOHANTY, Satya P. (2003), The Epistemic Status of Cultural Identity, in ed. ALCOFF–MENDIETA 392–405.
- MORRIS, Christopher D. (1991a), „Fiction is a System of Knowledge”. An Interview with E. L. Doctorow, *Michigan Quarterly Review*, 30/3, 439–456.
- MORRIS, Christopher D. (1991b), *Models of Misrepresentation. On the Fiction of E. L. Doctorow*, Jackson–London, University Press of Mississippi.
- MORRISON, Toni (1986 [1977]), *Salamon-ének (Song of Solomon)*, ford. MOLNÁR Katalin, Budapest, Magvető.
- MORRISON, Toni (1988 [1987]), *Beloved*, New York, Plume.

- MORRISON, Toni (2004 [1987]), *A kedves (Beloved)*, ford. M. NAGY Miklós, Budapest, Novella.
- MOYERS, Bill (1994 [1989]), A Conversation with Toni Morrison, in ed. TAYLOR-GUTHRIE, 262–274.
- MÓZES Dorottya Katalin (2019), *Az identitás, a stílus és a performancia jelenségei a poszt-koloniális angolszász regényekben*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó.
- MULLER, Gilbert H. (1999), *New Strangers in Paradise. The Immigrant Experience and Contemporary American Fiction*, Lexington, Kentucky, University Press of Kentucky.
- NAYLOR, Gloria (1994 [1985]), A Conversation. Gloria Naylor and Toni Morrison, in ed. TAYLOR-GUTHRIE 188–217.
- NEWKIRK, Glen A. (1993), Anaya's Archetypal Women in *Bless Me, Ultima*, *South Dakota Review*, 31/1, 142–150.
- NORA, Pierre (2010 [1984]), *Emlékezet és történelem között (Les lieux de mémoire)*. Válogatott tanulmányok, ford. HAAS Lídia – HORVÁTH Zsolt – LAJTAI L. László – NÉMETH Orsolya – TÓTH Réka, Budapest, Napvilág.
- NÜNNING, Ansgar (2010), Making Events–Making Stories–Making Worlds. Ways of Worldmaking from a Narratological Point of View, in ed. NÜNNING–NÜNNING–NEUMANN 191–214.
- NÜNNING, Vera – NÜNNING, Ansgar – NEUMANN, Birgit (eds.) (2010), *Cultural Ways of Worldmaking. Media and Narratives*, New York – Göttingen, De Gruyter (Concepts for the Study of Culture).
- O'DONNELL, Patrick (2010), *The American Novel Now. Reading Contemporary American Fiction Since 1980* (sic!), Hoboken, NJ, Wiley–Blackwell.
- OLMOS, Margarite Fernández (1999), *Rudolfo A. Anaya. A Critical Companion*, Westport, Connecticut–London, Greenwood (Critical Companions to Popular Contemporary Writers).
- ONG, Walter J. (1982), Introduction. On Saying We and Us to Literature, in ed. BAKER 3–7.
- OWENS, Louis (1994 [1992]), *Other Destinies. Understanding the American Indian Novel*, Norman, University of Oklahoma.
- PABIS Eszter (2014), Többnyelvűség, hibriditás és a kultúrák párbeszéde a modern svájci irodalmakban, *Filológiai Közlöny*, 2014/1, 5–28.
- PAGE, Philip (1996), *Dangerous Freedom. Fusion and Fragmentation in Toni Morrison's Novels*, Jackson, University Press of Mississippi.
- PAGE, Philip (1999), *Reclaiming Community in Contemporary African American Fiction*, Jackson, Mississippi, University Press of Mississippi.
- PALMER Alan (2010), Storyworlds and Groups, in ed. ZUNSHINE 176–192.
- PARDES, Raymund A. (1982), The Evolution of Chicano Literature, in ed. BAKER 32–79.
- PARKS, John G. (1991), *E. L. Doctorow*, New York, Continuum (Literature and Life. American Writers).
- PEACH, Linden (1998 [1982]), *Toni Morrison*, New York, St. Martin's (New Casebooks).
- PEACH, Linden (1995), *Toni Morrison*, London, Macmillan (Macmillan Modern Novelists).

- PEIRCE, Charles Sanders (1975 [1932]), A jelek felosztása, ford. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, in (szerk.) HORÁNYI-SZÉPE 19–41.
- PLEȘU, Andrei (2000 [1994]), *A madarak nyelve (Limba păsărilor)*, ford. HORVÁTH Andor, Pécs, Jelenkor (Dianoia).
- RAYNAUD, Claudine (2007), *Beloved* or the shifting shapes of memory (sic!), in ed. TALLY, 43–58.
- RADTKE, Frank-Olaf (1997 [1992]), Az idegenség konstrukciója a multikulturalizmus diskurzusában (Die multikulturelle Gesellschaft: der Weg zur Gleichstellung), ford. SZÍJÁRTÓ Zsolt, in szerk. FEISCHMIDT 39–46.
- REGIER, Ami M. (1999), Material Meeting Points of Self and Other. Fetish Discourses and Leslie Marmon Silko's Evolving Conception of Cross-Cultural Narrative, in ed. BARNETT-THORSON 185–206.
- REED, Ishmael (1988 [1976]), An Interview with Rudolfo Anaya, in ed. DICK-SIRIAS 1–10.
- RICOEUR, Paul (1999 [1997]), Emlékezet – felejtés – történelem (Gedächtnis – Vergessen – Geschichte), ford. RÓZSAHEGYI Edit, in szerk. THOMKA 51–67.
- ROBERTSON, Michael (1992), Cultural Hegemony Goes to the Fair. The Case of E. L. Doctorow's *World's Fair*, *American Studies*, 33/1, 31–44.
- RONNOW, Gretchen (1989), Tayo, Death, and Desire. A Lacanian Reading of *Ceremony*, in ed. VIZENOR 69–90.
- ROSENFELD, Isaac (1972 [1944]), The Situation of the Jewish Writer, in ed. SIMON 132–135.
- ROTH, John K. (ed.) (1995), *American Diversity, American Identity. The Lives and Works of 145 Writers Who Define the American Experience*, New York, Holt.
- RUBINSTEIN, Roberta (1987), *Boundaries of the Self. Gender, Culture, Fiction*, Urbana-Chicago, University of Illinois.
- RYAN, Marie-Laure (2003), Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space, in ed. HERMAN, 214–242.
- RYAN, Marie-Laure (2018), Narrative Mapping as Cognitive Activity and as Active Participation in Storyworlds, *Frontiers of Narrative Studies*, 2018/2, 231–247.
- SAID, Edward W. (1994 [1993]), *Culture and Imperialism*, New York, Vintage.
- SALE, Maggie (1998), Call and Response as Critical Method. African-American Oral Traditions and *Beloved*, in ed. SOLOMON 177–188.
- SALYER, Gregory (1997), *Leslie Marmon Silko*, New York, Twayne.
- SCHRÖDER, Ingo W. (2014), Debates on Space, Community, and Locality in Anthropology, and their Usefulness for the Study of Region (sic!), *Lietuvos Etnologija. Socialinės antropologijos ir etnologijos studijos*, 2014/7, 77–90.
- SILKO, Leslie Marmon (1988 [1977]), *Ceremony*, New York, Viking Penguin.
- SIMON, Myron (1972), *Ethnic Writers in America*, New York – Chicago – San Francisco – Atlanta – Dallas, Harcourt Brace Jovanovich.
- SKENAZY, Paul – MARTIN, Tera (ed.) (1998), *Conversations with Maxine Hong Kingston*, Jackson, University Press of Mississippi (Literary Conversations Series).
- SMITH, Anthony D. (1995), The Formation of National Identity, in ed. HARRIS 129–153.

- SMITH, Jeanne-Rosier (1977), *Writing Tricksters. Mythic Gambols in American Ethnic Literature*, Berkeley, University of California Press.
- SMITH, Lionel David (1998), What Is Black Culture, in ed. LUBIANO 178–194.
- SMITH, Murray (2010), Engaging Characters. *Further Reflections* (sic!), in ed. EDER-JANNIDIS-SCHNEIDER 232–258.
- SMITH, Sidonie (1999), Filiality and Woman's Autobiographical Storytelling, in ed. WONG 57–83.
- SOLLORS, Werner (1996 [1979]), *Theories of Ethnicity. A Classical Reader*, New York, New York University Press.
- SOLOMON, Barbara H. (ed.) (1998), *Critical Essays on Toni Morrison's Beloved*, New York, G. K. Hall (Critical Essays on American Literature).
- STANLEY, Sandra Kumamoto (ed.) (1998), *Other Sisterhoods. Literary Theory and U.S. Women of Color*, Urbana–Chicago, University of Illinois Press.
- STEIN, Rachel (1997), *Shifting the Ground. American Women Writers' Revisions of Nature, Gender, and Race*, Charlottesville–London, University Press of Virginia.
- STRAUSS, Anselm L. (1997 [1959]), *Mirrors & Masks. The Search for Identity*, New Brunswick – London, Transaction.
- SZAMOSI Gertrud (1996), A posztkolonialitás, *Helikon*, 1996/4, 415–429.
- SZIGETI L. László (2002), A multikulturalizmus esztétikája, *Filológiai Közlöny*, 2002/4, 395–421.
- TALLY, Justine (ed) (2007), *The Cambridge Companion to Toni Morrison*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TAYLOR, Charles (1989), *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- TAYLOR, Paul Beekman (1992), Native Americans Translating Culture. Momaday and Anaya, in ed. BALZ 133–150.
- TAYLOR-GUTHRIE, Danille (1994), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi (Literary Conversations Series).
- THOMKA Beáta (1999), Narrativitás a kultúrában, in szerk. FRIED-KÜRTÖSI 35–47.
- THOMKA Beáta (2018), *Regénytapasztalat. Korélmény, hovatartozás, nyelvváltás*, Budapest, Kijárat.
- THOMKA Beáta (szerk.) (1999 [1997]), *Narratívák 3. A kultúra narratívái*, Budapest, Kijárat.
- TOMASELLO, Michael (2002 [1999]), *Gondolkodás és kultúra (The Cultural Origins of Human Cognition)*, ford. GERVAIN Judit, Budapest, Osiris (Osiris könyvtár, Pszichológia).
- TONN, Horst (1989), *Bless Me, Ultima. A Fictional Response to Times of Transition*, *AZTLAN*, 18/1, 59–68.
- TYGSTRUP, Frederik (2010), The Politics of Symbolic Forms, in ed. NÜNNING–NÜNNING–NEUMANN 86–99.
- VIRÁGOS Zsolt (1975), *A négerség az amerikai irodalomban*, Budapest, Akadémiai.
- VIZENOR, Gerald (ed.) (1989), *Narrative Chance. Postmodern Discourse on Native American Indian Literatures*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- WESSELY Anna (szerk.) (2003), *A kultúra szociológiája*, Budapest, Osiris.
- WEST, Cornel (1994), *Race Matters*, New York, Vintage.



- WHITE, Hayden (1997 [1987]), A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében (The Value of Narrativity in Historical Representation), ford. BRAUN Róbert, in *A történelem terhe*, ed. BRAUN Róbert, Budapest, Osiris (Horror metaphysicae).
- WIGET, Andrew (ed.) (1985), *Critical Essays on Native American Literature*, Boston, Massachusetts, G. K. Hall.
- WILLIAMS, Raymond (2003 [1965]), *A kultúra elemzése* [*The Analysis of Culture – a The Long Revolution* magyarra fordított fejezete], ford. PÁSZTOR Péter, in ed. WESSELY 33–40.
- WILSON, Norma C. (1996), From Alienation to Reciprocity. Leslie Marmon Silko, in ed. MAITINO–PECK 69–81.
- WONG, Sau-Ling Cynthia (ed.) (1999), *The Woman Warrior. A Casebook*, New York – Oxford, Oxford University Press.
- YALOM, Marilyn (1991), *The Woman Warrior* as Postmodern Autobiography, in ed. LIM 108–115.
- ZUNSHINE, Lisa (ed.) (2010), *Introduction to Cognitive Cultural Studies*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press (Literary Theory).

## A per(ver)formativitás kínzó vágya

Marina Abramović *A művész jelen van* performansjának dekonstruktív poétikája<sup>1</sup>

Marina Abramović az egyik legjelentősebb kortárs performanszművész, ezért munkásságának értelmezése kiemelten fontos a performanszkutatások önmeghatározása és a színháztudományi alapokra épülő vizsgálódások (LEHMANN 2009; FISCHER-LICHTE 2009) számára is. Ahogyan azt Jákfalvi Magdolna is kiemeli: „A performance kifejezés lefordíthatatlan más nyelvekre, s ezért új és különleges színházi műfajnak tűnik, a színháztörténészek sokszor belecsúsznak az előadás, a performansz, a játék ügyetlenül kevert használatába. (...) A realista formakánon alapjait (újra)igazító, az igazság társadalmi akaratát új valóságkonstrukcióhoz kötő művészetről beszélünk” (JÁKFALVI 2016, 316). Abramović nemcsak produkcióinak érdekessége, művészi súlya miatt fontos, hanem azért is, mert a műfaj sajátos megfogalmazójaként olyan megjelenítési módokat aktívál, amelyek a jelenkori művészeti diszkurzus megváltozását, e változás poétikai természetét is átírják. Jelen írás ezekre az új, színházban, irodalomban, talán a jelenkori művészetben is megjelenő poétikai jellemzők kibontására összpontosít. Centrális kérdése a performansz és a performativitás közötti különbség, párhuzam vagy éppen „elkülönböződés” vizsgálata. Elsődleges kérdésem az, hogy a performansz lényegi poétikai jellemzőjeként határozható-e meg az, hogy a dominánsan konstatív-mimetikus megjelenítés helyett performatív cselekvést jelenít meg? A „performansz” szó kísértetiesen hasonlít a „performatív”-ra, de könnyen lehet, hogy csupán azonos hangzásúak, anagrammatikus kapcsolatúak, és természetükben semmiféle analogikusság, egymást megvilágítás (azaz metaforikus viszony) sem mutatható meg. Amit bizonyítani szeretnék az az, hogy ha a dekonstrukció, Jacques Derrida és Paul de Man felől olvassuk a performansz jelenségét, akkor benne megmutatható egy folyamatosan aktív, kifejezetten komplex performativitás, sőt – mint majd bizonyítani próbálok – per(ver)formativitás, protézisszerűség.

<sup>1</sup>A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-20-3-II-PTE-747 kód-számú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

## A performansz sajátos poétikája

A számos előadásáról híres, Jugoszláviában született Abramović egyik legtöbbet elemzett performansza a 2010-ben, a New York-i *Museum of Modern Art*-ban bemutatott *A művész jelen van* (The Artist is Present). A performansz „cselekménye” a lehető legminimalistább volt mind közül (hasonló csak az először 1981-ben bemutatott, majd 1987-ig többször, más helyszíneken is megismételt Ulay-jal közösen előadott *Éjtengeri átkelés* [*Nightsea crossing*] című performanszai voltak). *A művész jelen van* „cselekménye” a performance studies számára mégis kiemelten fontos példa. A múzeumi térbe két széket helyeztek, az egyikben ült Abramović, a másikon pedig egy vállalkozó múzeum látogató, aki addig lehetett ott Abramovićcsal szemben, ameddig akart. Látszólag ennyi volt a művészi esemény, semmi több.

Erika Fischer-Lichte óta kérdés, hogy mi a műalkotás és esemény közötti különbség. Van-e egyáltalán a performanszban valamilyen szokásos értelemben vett műalkotás? Ha van, akkor mit és hogyan jelenít meg? A performer teste lenne (amely eleve lehetővé teszi a szubjektumperformativitást<sup>2</sup>), vagy a fizikális élet-esemény (amely saját valójában megőrizhetetlen)? A performansz sajátos materialitást hozna be? Egy nem jelölt, hanem tárgyi, aláírásszerű jelentlétet?

*A művész jelen van* performansznak, e végtelenül minimálisnak tűnő művészi prezentációnak tanúja, résztvevője volt egy kiemelkedő művészetfilozófus, Arthur Danto is, aki tíz percre foglalta el azt a bizonyos másik széket, szemben Abramovićcsal. Danto beszámolója szerint a különös találkozás egy bizonyos pontján:

Valami szokatlan történt. Marina enyhén hátra hajtotta a fejét majd rám szegezte tekintetét, s úgy tűnt, mintha többé mégse látna engem. Mintha egy másik állapotba került volna. Kívül kerültem a tekintetén. Az arca porcelánhoz hasonló áttetszőségűvé lett. Tündöklött anélkül, hogy felizzott volna... Belemerült valami olyanba, amelyet ő maga már sokszor „performanszmódként” írt le. Nekem úgy tűnt, hogy ez valamiféle sámáni transz – az ilyen állapotba kerülés a performer ajándéka (DANTO 2010).

Egy teljesen szavak nélküli, testi gesztus lehetett ez. Vajon kié? Abramovićé vagy Danto projektálta ezt Abramovicra? Danto, aki idős kora miatt kerekesebb székbe kényszerült, elvarázsolódott. „A pillanat hevében azt éreztem, hogy fizikai korlátozottságom eltűnik, mintha Lourdes-ban lennék” (DANTO 2010) – emlékezett vissza, afféle „kelj fel, és járj” parancsot, döbbenetes testi hatást, katarzist élt át.

<sup>2</sup>A szubjektumperformativitás kifejezést a test vonatkozásában Bollobás Enikő használja: „A testem által lehetővé tett viszonyulás önmagam és a világ között rendre performatív; vagyis a szubjektumperformativitás mindig a testben gyökerezik” (BOLLOBÁS 2016, 283).

Vajon mi volt *A művész jelen van* performanszban Danto, illetve bárki tízpercnyi szerepe? Nézőből nyilván szereplővé (résztevővé) lett, hiszen az „igazi” nézők álltak és várták sorukat a háttérben. *A művész jelen van* esetében hagyományos esztétikai mércével lehetetlennek tűnik művészeti eseményt jelezni, amely esemény viszont egyértelműen műalkotás jelleget, esztétikai elfogadást kényszerít ki. Én magam hiába ülök egy széken valakivel éppen szemben ott-hon, ettől az nem lesz performansz művészet. *A művész jelen van* esetében Abramović szubjektuma is kettéválasztódik, akárcsak Heiner Müller közismert „ellen mesterműve”<sup>3</sup> hősének. Ami a performansz címében kimondatik, annak látszólag ellentéte történik (és cselekvődik) meg a Museum of Modern Art-ban, vagyis arról, hogy „a művész jelen van”, csak néma testének fizikai jelenléte<sup>4</sup> tanúskodik. Amennyiben a címet (*A művész jelen van*) tehát ironikusan olvassuk, már eleve a *Hamletgép* (1979)<sup>5</sup> ismert sorának inverziója mondatik ki és törlődik el egyben: „HAMLETSZÍNÉSZ: Nem vagyok Hamlet. Nem játszom több szerepet (...) Drámám elmarad (...) Már engem sem érdekel. Már nem játszom benne” (FISCHER-LICHTE 2001, 690), vagyis Hamlet mint „szöveggép-színész”<sup>6</sup> szerepválságba kerül, ahogy Abramović is, aki egy szöveggép-színész. Úgy kell bizonyítani a performanszban (amely műfaji jellege miatt eleve az erős néző és performer közötti interakcióra épít) a művész(nő) aktív jelenlétét, hogy arról csak gépiesen néma materiális-testi „jelenléte” tanúskodhat. Abramović performanszának címe lényegében éppen azt kívánja állítani: „Nem játszom Abramovićot”, hanem ő jelen van. Abramović teste itt a nem-reprezentatív reprezentativitás jelenléte. Az iterabilitása miatti performatív jelenlét kitér (vagy egyenest megszökik) a performansz Fischer-Lichte-i definíciója<sup>7</sup> (FISCHER-LICHTE 2009) elől. Ez az abramović megszökés persze korántsem meglepő, hiszen ahogy azt Kérchy Vera kritikája is jelzi, Fischer-Lichte „performativitást mond és performanszot ért alatta” (KÉRCHEY 2010, 123). Mindezek ellenére talán még jogosan vethető fel Abramović emlegetett performansza kapcsán a *Performativitás esztétikájában* körvonalazott kérdés: „A jelenlét akkor

<sup>3</sup> A *Hamletgép* esetében az „ellen mestermű” kifejezést P. Müller Péter használja (P. MÜLLER 2008, 94).

<sup>4</sup> Marina Abramović kapcsán a jelenlétről mint színre vitt élettörténetről ír (ROSNER 2012).

<sup>5</sup> Heiner Müller *Hamletgépe*nek részletes elemzését lásd (FISCHER-LICHTE 1990, 158–169); illetve (P. MÜLLER 1998, 530–538).

<sup>6</sup> A „szöveggép-színész” kifejezést Kérchy Vera tanulmányából vettem át, amelyben a szót a színháztudományi performansz és a dekonstrukciós performativitás különbségének példájának kontextusában említi (KÉRCHEY 2016, 375).

<sup>7</sup> Erika Fischer-Lichte *A performativitás esztétikája* című munkájának magyar recepciójáról és a kialakult vitáról ír (KÉRCHEY 2010) (KISS 2016, 332–339). A magyar neoavantgárd performatív emlekezetről lásd SCHULLER 2016, 340–349.

is a test jelenlétét jelenti-e, ha közben figyelmen kívül hagyjuk a megtestesülés azon folyamatait, amelyeket a mindig valamivé váló test folyamatosan végrehajt?” (FISCHER-LICHTE 2009, 129).

### A tetten ért performansz: a performativitás sajátos karaktere Derrida Austin olvasatának tükrében

A fentebb megfogalmazottak felől jelentős kérdésnek bizonyul, hogy mi történik, mi cselekvődik meg *A művész jelen van* esetében, milyen módon épül ki a performansz és narratívája, illetve hogyan működik az austini performatívum a performanszművészetben? Nyilván cselekvés, esemény, aminek nem igazsága, hanem valósága, hitelessége van. Azaz valahol, lényege szerint performatív. *A művész jelen van* performansz esemény, a művészi-esztétikai történés pedig Abramovič abszolút minimális jelenléte volt. Testi jelenléte, önmaga jelenléte, nem bemutatott valamit, hanem megcselekedett valamit, olyasmit, amely (kívülről szemlélve) értelmetlenül apró gesztusnak, műalkotáshoz kevésnek tűnhet. Egy derridai, vagy De Man-i értelemben vett dekonstruktív performativitássá vált, mely éppen a jelölő és a világ közti ok és okozatiság szétkapcsolásaként (PARKER–SEDGWICK 2010) jellemezhető. A dekonstrukció és performativitás sajátos kapcsolata Derrida szövegein keresztül érhető leginkább tetten, s maga a dekonstrukció is lényegileg performatív esemény, így gesztusai is performatívak. Kicsák Lóránt értelmezése szerint:

A dekonstruktív tevékenység eseményszerűsége a performativitáson túli performativitás problémája [...] ebből adódik, hogy Derridának ambivalens a viszonya az egész problémakörhöz (az austini problémafelvetéstől, és annak ilyen-olyan irányba haladó továbbgondolásától kezdve, a hatékonynak vélt megkülönböztetéseken, az egyértelműsített feltételek meghatározásán és az erre való törekvésen keresztül, a performatívumok tipologizálásának kísérletéig bezáróan. Mert az elméletalkotásban nem irányul reflexió arra, hogy a performativitás fogalma önmaga hordozza önnön meghaladásának következményeit (KICSÁK 2015).

Ezen a meghaladáson túl persze már maguk „a dekonstruktív elemzések (is) saját performatív erejükben találják meg egyetlen érthetőségi és igazolási formájukat”, így „a dekonstrukciónak ígérnie kell... az ígéret és e meglepetés performatív szerkezete az, amely ezekben az elemzésekben a dekonstrukció munkáját szerzője és olvasója számára egyaránt érthetőséggel ruházza fel” (TAKÁCS 2015). Derrida a *Mémoires Paul de Man számára* című könyvében az ígéret aktusához éppen e performatívum perverzója (erről később!) felől közelít. A performativitás austini értelmét felülírták a közelmúlt szerzői, Derrida mellett Paul de Man és Ju-

dith Butler, pontosan olyan irányba, amely megnyitott egy utat (olyan utat, ami Austinnál még lehetetlen volt): ez a performatív megbontó poétikai-kulturális szerepének felfedezése, és így a performansz kulturális-kultikus értelmezése felé. Ahogy Kérchy Vera fogalmaz: „Az Austinra tekintő dekonstrukciós szemüvegbe az elsődleges írás, az iterabilitás, az ironia és a társadalmi szubverzió szűrői vannak beépítve... Dekonstruktív szemszögből az a felismerés, hogy a szavak tesznek nem azt jelenti, hogy szavak *által* teszünk” (KÉRCHY 2016, 371). Paul de Man *Az olvasás allegóriáiban* a performativitás a nyelv azon dimenziója, amely előállítja a jelentés lehetőségeit megteremtő trópusokat, ám mindig eltünteti saját tevékenységének nyomait (KULCSÁR-SZABÓ 2007, 105–135). Judith Butler genderelméletében<sup>8</sup> a performativitás a biológiai nem és a társadalmi nem problémátlan összekapcsolhatóságát kérdőjelezi meg (BUTLER 2006). Bollobás Enikő olvasatában „Butler legfontosabb tézise az ágencia és a személyköziség viszonyára vonatkozik: performatív ágencia interszubjektivitás révén is létrejöhet” (BOLLOBÁS 2016, 279). Erika Fischer-Lichte is jelzi, hogy a performatívumok szokásos működésekor „a performatív megnyilvánulás mindig a jelenlévők által képviselt közösségre irányul, s így módon bizonyos szempontból egy *társadalmi aktus előadásának fogható fel*... Bár Austin kizárólag nyelvi cselekvésekkel összefüggésben használja a performativitás fogalmát, a definíció nem zárja ki, hogy (a *Lips of Thomashoz* hasonló módon) testi cselekvésekre alkalmazzuk” (FISCHER-LICHTE 2009, 28–29). Innen válik világossá számunkra, hogy a performativitás nem minden esetben kizárólag lingvisztikai probléma, nemcsak a nyelvi cselekvéshez, a „beszélthez” köthető, így Derrida Austin olvasata – írásom elsősorban az *Aláírás esemény kontextus* felől közelít a problémához – az Abramović részéről teljesen szavak nélküli *A művész jelen van* elemzéséhez is iránymutató lehet. Austin a *Tetten ért szavakban*, miután megkülönbözteti a konstatívumokat (melyek leírják a tényállást), a performatívumoktól (melyek kimondásukkal cselekedetet hajtanak végre) jelzi, hogy a performatívum nem lehet hamis, de előfordulhat, hogy a performatívum véghezvitelekor valami elromlik, és ilyenkor „a megnyilatkozásról azt mondjuk, hogy „sikerületlen” (AUSTIN 1990, 39), s ezen „balfogásoknak minden konvencionális cselekvés ki van téve” (AUSTIN 1990, 43). Derrida viszont amellett érvel, hogy lényegében a performatívum időhárterében, narrativitásában rejlő sikertelenség, balfogások alkotják minden performatívum lehetőségfeltételét: „vajon nem az általános idézhetőség – vagy inkább az általános iterabilitás – meghatározott módosulása, ami nélkül „sikeres” (konvencionálisan szabályos) performatív aktus sem lenne lehetséges? (DERRIDA 2004, 63–64)” – kérdez rá. Derrida a jel azonosság nélküli ismételhetőségét nevezi iterabilitásnak, mely mögött materialitást feltételez. Az iterabilitás egyszerre jelent nála ismétlést és különbséget, *elkülönböző-*

<sup>8</sup> A butleri performatív elméletalkotás hatástörténetéről a színészi test és a női test vonatkozásában lásd JÁKFAVY 2006, 11–26.

dést. Háttére az, hogy Austin a „balfogások” (rossz performatívumok) elvvel az egész irodalmat és színházi, színészi játékot kizárja a performatívumból. Derrida az austini „telített kontextussal” szemben érvel, az ellen, hogy Austin csak a tökéletes, konvencionális stabil, valós, zárt kontextusú performatívumot fogadja el. Derrida úgy gondolja, hogy a performativásban igazából a nyitott, problematikus kontextus az érdekes, a performatívum az ő értelmezésében nem grammatikai konstrukció, hanem retorikai dekonstrukció munkája, melyben elfeledhetetlen a performatívum grafématikussága (DERRIDA 2015a, 60). Derrida rámutat, hogy a kontextus-függőség már Austin performativitás-elméletében is megtalálható. Értelmezése szerint a kontextus nyitott, mivel határtalanná teszi a rögzíthető, átlátható intenció távolléte, a Derrida által „strukturális tudatlanságnak” (DERRIDA 2015a, 65) nevezett állapot. Az általános iterabilitás mellett érvel, mikor azt állítja, hogy egy performatív állítás sem volna sikeres, ha nem lenne idézhető, vagyis minden performatívumot egy másik performatívum igazol, támaszt alá az adott konvenció ismétlése során. Derrida szerint tehát minden performatívum idézés természetű, ezen ismétlések nem logocentrikusak, hanem narrativizálódnak, elcsúsznak. Derrida ugyanakkor elismeri, hogy az ismétlés az Austin által is emlegetett színészi játék, költői idézés esetében más jellegű, hiszen a színházi megszólalást (az idézést) nem a beszélő hajtja végre, hanem a jelműködés. Kérchy Vera Derrida-értelmezése szerint: „a beszédaktusok között tehát van különbség, de ez nem az idézhető és az egyenes beszéd között, hanem egy általános iterabilitáson belül húzódik meg” (KÉRCHY 2014, 129). Abramović performansművészetéhez kapcsolva mindezt: azzal, hogy két tetszőleges ember hétköznapi helyzetben egymással szemben egy ideig némán ül, elvileg egy jelentés-intencióval bíró, logocentrikus aktust művel. Abramović viszont órákig, napokig s hetekig tartó némán szemben ülésével iterabilissá, intenció-függetlenné (sőt az intenciót destruálóvá) teszi a logocentrikusnak mondhatót (a köznapit). Abramović egy nagyon is mindennapi eseményt ismétel, hiszen ül valakivel szemben. Ha ez egyszer, kellően röviden történik meg, még nem lesz performatív. Performatívá akkor válik, ha a jelenlét, amit az esemény jelöl materializálódik, tehát ha „értelmetlenül”, gépiesen ismétlődik.

*A művész jelen van* esetében a közönség részéről egy különös performanszrombolási kísérlet is történik a helyszínen. Amir Baradaran (iráni születésű kanadai előadóművész) négy kísérlete közül most az elsőt szeretném példának hozni. Baradaran Abramović piros ruhájában (véltetően éppen abban, amit *A művész jelen van* más napján viselt a művésznő) közönségként jelenik meg, leül az üres székbe, szembe Abramoviéccsal, és egy erősen kulturális referenciájú provokatív, a performanszot romboló beszédaktust próbál végrehajtani – a napok óta néma Abramovićot egy különös lánykéréssel szeretné részvételre és szóra bírni:

Szeretem a tested működését és szeretnék megházasodni a testeddel. Elfogadod-e a házasságot itt és most? Megkérem a kezedet ma, most ebben a pillanatban. Elfogadod ezt a házasságot? Látom, nem válaszolsz... Az én kultúrámban, ha a menyasszony az első alkalommal nem válaszol, azt mondják, hogy elment virágot szedni. Szeretett Marina, kérdezlek itt és most, elfogadod-e a házasságot?... (BARADARAN 2010).

Az esküvői „Igen, akarom” (I do) beszédaktus Austin könyvének egyik kulcspéldája, a kifejezés egyszerre jelenti azt, hogy „akarom”, illetve azt, hogy „cselekszem”. „Ekkor a szavak kimondásával teszünk valamit – mégpedig házasságot kötünk –, s nem elmondunk valamit, netán azt, hogy házasodunk. (AUSTIN 1990, 38–39) Jelen esetben Abramović részéről éppen ennek inverziója, az austin elmélet dekonstruktív performativitása történik. Azáltal fejezi ki a „Nem”-et, hogy nyelvi szinten egyáltalán nem cselekszik.<sup>9</sup> Éppen ettől a nem nyelvi performatívumtól, a nem cselekvéstől válik érvénytelenné a szituáció, melyben a performansz közönsége (a nézők) már nem tud legitimáló erőként jelen lenni, nem hagyja jóvá a házassági szertartást (a házasság mindig mások szemében és szeme előtt zajlik). Baradaran performanszmegbontó akciója Derrida Austin-olvasata felől nézve is érdekes: a kontextus válik problematikussá. Az inzultáló kérdés parazitaként, elősködőként bontja meg *A művész jelen van*. Derrida Austin (aki a normális nyelvhasználaton elősködő érvénytelen megnyilatkozásokról beszél) után a „strukturális elősködés” (DERRIDA 2015a, 63) kifejezést használja az ilyen szituációkra. A férfi megnyilatkozása egy sajátos idézet, amely az eredetét számolja fel. Az iteráció tehát itt romboló természetű. Derrida az „eredeti és egyedi közlés-események” (itt ez *A művész jelen van* performansz) és az „idézett kijelentések” (itt Baradaran akciója) iterábilis jegyeinek láncolata kapcsán jelzi, hogy „A megnyilatkozás szövege az őt szerkezetileg a priori meghatározó iteráció miatt mindig felfeslik és megszakad valahol.” (DERRIDA 2015a, 65). Baradaran tűzpiros női ruhája, amit előtte Abramović viselt szintén performatívum-romboló. A ruha Abramovićra utal, s jelen esetben mintha az az abszurd dolog történe, hogy a férfi egy női ruhában önmaga kezét kéri meg a beszéd-cselekvés szituációjában. A férfi–nő, vőlegény–menyasszony és a piros–kék színű női ruhák ellentéte a performatívum konstatív, tárgyi elemeinek a megbontásaiként működnek. Ezen megbontások kétségessé teszik a bináris ellentétek érvényét.

<sup>9</sup> Kérchy Vera Lars von Trier *Melankolia* című filmének austin dekonstruktív performativitása felől jegyzi meg, hogy „a házastársi *akarom* mint az önazonos identitás mimikrije annak a *nem akaromnak* az érvényre juttatása, amit *szándék szerint* soha nem lehetne sikerre vinni” (KÉRCHY 2019, 33).



Derrida a *The Post Card* című munkájában pontosan erre felé nyit, továbbgondolja a performatívum működését,<sup>10</sup> és „per(ver)formatívumról” beszél egy képeslap kapcsán, mely különös, „obszcén” pozícióban ábrázolja Platont és Szókratészt „...Látom, hogy Platón erektálódni kezd Szókratész háta mögött és látom farkának örült hübriszt. Egy szünni nem akaró, aránytalan erekción, Szókratész háta mögött, amely egyetlen gondolatként foglalkoztatja Párizsi Mátét” (DERRIDA 1987, 18). A képen egy különös aláírás, egy performatív, leginkább per(ver)formatív aktus, egy cselekvés torzított ismétlés történik meg: Szókratész aláírja saját halálos ítéletét. Platón meghatároz egy korábbi performatívumot, az önhalál aláírását. A képen ketten is írnak, mintha két kéz tartaná a tollat. „Íme a per(ver)formatívus mestere” (DERRIDA 1987, 136) – jelenti ki Derrida Platónról.<sup>11</sup> Az aláírás performatívum, materiális aktus, egy betű-tárgy létbe hozása. Könnyen lehet, hogy a performansz is ilyen materiális létbe hozás, ilyen aláírás természetű. Derrida később a *Marx & Sons* című előadásában sorra veszi azokat a gondolkodókat, akik a *Marx kísértetei* című kötetét bírálták, majd kijelenti: „Mindig is a performatív elméletét próbáltam belülről átalakítani, dekonstruálni. (...) Hamacher arról beszél itt, amit én a *The Post Card*-ban 1979-ben per(ver)formatívusnak neveztem”<sup>12</sup> (DERRIDA 1999, 224) Derridánál a per(ver)formatívus úgy tűnik, hogy legalább két dolgot jelöl egyben, s e kettős esszenciális kapcsolatban van az újrapolitizálás szükségességével, amelyet a *Marx & Sons*-ban is jelez. Az Európát megszálló kísértet kettős performatív aktus, egyszerre ígéri „korlátlan univerzális uralom lehetőségét és egy olyan szingularitást, amely mentes minden elképzelhető uralomtól” (HAMACHER 1999, 196). Derrida ezt a kettősséget nevezi performatívusnak és per(ver)formatívusnak, vagyis azt, amikor egy második aktus pervertálja az elsőt.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Valamivel később Derrida *hiperperformatívus*nak nevezi a „performatív erővel végbemenő, ám a performatívus kritériumain túli történést” (KICSÁK 2015). Derrida a dekonstrukció performatívus kapcsán a *Törvényerő* című könyvében is megjegyzi, hogy „a performatív szükségképpen interpretatív erőszak formájában zajlik le, mely erőszak önmagában se nem igazságos, se nem igazságtalan” (DERRIDA 2015b, 18). A performatívus kérdésének a késői Derrida szövegeivel való összefüggéséhez lásd MILLER 2016.

<sup>11</sup> Nicholas Cotton majd éppen a „per(ver)formatívus mestere” szintagma felől tekint magára Derridára is (COTTON 2019).

<sup>12</sup> A Derridától származó eredeti idézet: „As to what Hamacher here says about and does with what – in, precisely, *The Post Card* – I called, in 1979, the »perverformative«” (DERRIDA 1999, 224). Derrida itt valószínűleg a *La Carte Postale: De Socrate à Freud et au-delà* című könyvének francia előkészületére utalhat, amely eredetiben először 1980-ban, majd angol fordításban 1987-ben jelenik csak meg.

<sup>13</sup> A performatívus kegyetlenségéről (Derrida Artaud olvasata) Marina Abramović *Lips of Thomas* című performanszának kontextusában Orbán Jolán ír (ORBÁN 2014).

Derrida értelmezőit is foglalkoztatja a per(ver)formativitás dekonstruktív működése. Charles Ramond per(ver)formativitás szócikkje szerint: „A performativitás már mindig is jelen van egy kijelentésben. Egy oltvány, idézet” (RAMOND 2001, 54). Vagy ahogy De Vries fogalmaz: „A befejezettség és a befejezhetőség a perverszibilitás lehetősége” (DE VRIES 2001, 229). A performatívum esszenciális perverszítése pedig heterogén természetét, a térszerű jelenlét helyett a mindig ott, a háttérben húzódó elkülönöződés narratíváját, időbeliségét implikálja.

A performatívum aberráns természetének másik aspektusát már Paul de Man jegyzi meg *Az olvasás allegóriáiban* Rousseau (Vallomások) kapcsán: „...a szöveg, mint test képét kiszorítja a szöveg mint gépezet, s eközben a szöveg elveszíti a jelentés illúzióját. A figurális dimenzió dekonstrukciója [...] mechanikus, performanciáját tekintve szisztematikus, elvét illetően viszont önkényes... [...] Minden szöveg jelentésének és performanciájának egymástól való radikális elidegenedése” (DE MAN 1999, 400). Mindezek értelmében de Man szerint tehát nem a performatívum nem-referencialitását kell hangsúlyozni, hanem a performanciának a saját referenciájához fűződő, ahogy De Man nevezi, „aberráns” korrelátumát (DE MAN 1999, 401) Ez nem más, mint „a referencia és a performativitás perverszítése” (PARKER–SEDGWICK 2010).

A témám szempontjából lényeges megállapítás, hogy éppen a performansz performativitása lehet a performansz igazi poétikai jellemzője, azaz továbbvive e szójátékot: a performansz igazából per(ver)formansz. Aláírás természetű, iterabilis: a performansz mindig ismételi, de sohasem ugyanúgy teszi, mindig Valós, mindig túl közeli. A materiális otlét mindig újrakezdődik, protézisszerűen kipótlódik.

A performansz tárgyképzése – a belső külsővé tétele:  
energia megkötés és protézis

A Museum of Modern Artban előadott performansz *eseménye*, művészi esztétikai története és tárgyképzése Derrida kifejezését használva *protetikus*, nem mimézise valami szubjektívnek, hanem metonimikus pótlék képzése tárgyi egyenértékben, egy protézisszerű tárgyban, képben. Nem igazán emlékezése, hanem sokkal inkább archiválása (DERRIDA 2008, 11–27) más tárgyban történő elzárása a bensőségnek. Derrida a *Life Death* és az *Archívum kínzó vágya* kötetekben is használja a *protézis* kifejezést, mint olyan entitást, amely a visszahozhatatlan eredet helyébe lép. Ez a „bensőséges külső, tehát egy belső hordozó, felszín vagy tér létének feltételezéséből kiindulva elfogadja a spontán emlékezettől független pszichés archívum, a mnémétől és anamnézisztól elkülönülő hüpomnézisz gondolatát: röviden, megteremti a belső protézist” (DERRIDA 2008, 27). Freud: *A halálösztön és az életösztönök* című szövegét értelmezve Derrida egy különös, dekonstruktív tárgy-

elméletet dolgoz ki, mely Abramović performanszainak is sajátja. A tárgy egy belső energia metonimikus reprodukciójának folyamatában, narratívájában kerül elő. Derrida szerint ez a tárgy „kötésben és helyettesítésben jelenik meg, s ezen kötés azonnal kiegészít/kipótol (*Ersetzen*) és a protézis helyére kerül” (DERRIDA 2020, 287).

*A művész jelen van* esetében ez a tárgy maga Abramović teste, mely a performanszban megköti a belső energiákat, ám ez a kötés nem referenciális és nem figuratív módú prezentáció, inkább egy antimetafora, mely a kép-telen halálösztönhöz kapcsolt belső energiát mozgósít. *A művész jelen van* egy abramović-i kreatív cselekedet, mely egyfajta sajátos ösztön-energia megkötési esemény, metonimikus, „szomszédos” tárgyhoz kötődő, struktúrájában nem metaforikus jelentés intenció. Freud ezt a különös tárgyképzést jelezte a „pótlék” fogalmával (FREUD 1986, 92), a pótlék perverz megjelenítés, tagadáson, elrejtésen keresztül jelenít meg.<sup>14</sup> Az eltolás metonimikus folyamatai, a pótlék jelleg és ezen pótlékok újabb rétegben elrejtő allegorizálása Abramović egyik legfontosabb poétikai eljárása, materiális technikája. Abramović performanszaiban, például a *Lips of Thomas* esetében, a test mellé további protetikusan tárgyakat kapcsol (jégkereszt, korbács, vörös csillag sapka, ének), de talán maga Abramović önéletrajzai (melyből jelenleg több eltérő is létezik) is ilyesfajta protézisként/maszkként működnek, maguk a kimondhatatlan bemutatásai. Ezek az önéletrajzok, derridai terminussal élve, „autobioheterothanografikus elbeszélések”, vagyis önélet-hetero-tanato/halál-grafikus/írászerű elbeszélések. A performansz dekonstruktív karakterét tökéletesen jelzi ez a szó. A performansz (Abramović esetében ez különösen igaz) mindig a saját test mélyéig hatoló önélet, olyan, amely felmutatja ennek az élet-cselekvésnek a heterogén, intencionálhatatlan természetét, olyan továbbá, amely becsatlakozik a halálösztön traumatikus abjektjébe, és ami végül derridai értelemben grafikus, írás természetű, a test ősrírásának elcsúsztatott iterabilitásaként fogható fel.

## Bibliográfia

- AUSTIN, John L. (1990), *Tetten ért szavak*, ford. PLÉH Csaba, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- BARADARAN, Amir (2010), *The Other Artist is Present*, <http://amirbaradaran.com/2019/works-pages/toaip.html> Letöltés ideje: 2021. március 3.
- BOLLOBÁS Enikő (2016), Képlet – kiterjesztés – gyakorlat: A performatív elméleti paradigmái és alkalmazásuk Ignotus, Nádas, Galgóczi, Márai és Kertész szövegeinek vizsgálatában, *Filológiai Közlöny*, 2016/4, 264–302.

<sup>14</sup>Derrida a *Grammatológiában* egy külön fejezetet szán a „veszedelmes pótléknak” mint szupplementumnak. Olvasata a pszichoanalízist is bevonja (lásd DERRIDA 2004, 163–187).

- BUTLER, Judith (2006), *Problémás nem: Feminizmus és az identitás felforgatása*, ford. BERÁN Eszter – VÁNDOR Judit, Budapest, Balassi Kiadó.
- COTTON, Nicholas (2019), Derrida à la lettre: Éthique et politique du <performatif> dans la carte postale et au-delà, *Revista Filosófica de Coimbra*, 2019/56, 433–458.
- DANTO, Arthur C. (2010), Sitting with Marina, *New York Times*, 2010/May 23, <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina/> Letöltés ideje: 2021. március 3.
- DE MAN, Paul (1999), *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Szeged, Ictus-JATE Irodalomelméleti Csoport.
- DE VRIES, Hent (2001), *Religion and Violence: Philosophical Perspectives from Kant to Derrida*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- DERRIDA, Jacques (1987), *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, ford. Alan BASS, Chicago, The University of Chicago Press.
- DERRIDA, Jacques (1998), *Mémoires Paul de Man számára*, ford. SIMON Vanda, Budapest, Józsoveg Műhely Kiadó.
- DERRIDA, Jacques (1999), *Marx & Sons*, in Michael SPRINKER (ed.), *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*, New York – London, Verso, 213–269.
- DERRIDA, Jacques (2004), *Grammatológia*, ford. MARSÓ Paula, Budapest, Typotex.
- DERRIDA, Jacques – ERNST, Wolfgang (2008), *Az archívum kínzó vágya – Archívumok morajlása*, ford. BEREZCKY Péter, LÉNÁRT Tamás, Budapest, Kijárat Kiadó.
- DERRIDA, Jacques (2015a), Aláírás esemény kontextus, ford. KICSÁK Lóránt, in ANTAL Éva, KICSÁK Lóránt, SZÉPLAKY Gerda (szerk.), *Performatív fordulatok*, Eger, Líceum, 43–69.
- DERRIDA, Jacques (2015b), *Törvényerő*, ford. KICSÁK Lóránt, Budapest, L'Harmattan Kiadó.
- DERRIDA, Jacques (2020), *Life Death*, Pascale-Anne BRAULT – Peggy KAMUF (ed.), ford. Pascale-Anne BRAULT – Michael NAAS, Chicago, The University of Chicago Press.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1990), Azonosság és különbözőség között: A posztmodern montázs Heiner Müllernél, ford. VÁRNAY Vanda, *Literatura*, 1990/2, 158–169.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2001), *A dráma története*, ford. KISS Gabriella, Pécs, Jelenkor Kiadó.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2009), *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, Budapest, Balassi Kiadó.
- FREUD, Sigmund (1986), *Bevezetés a pszichoanalízisbe*, ford. HERMANN Imre, Budapest, Gondolat Kiadó.
- HAMACHER, Werner (1999), *Lingua Amissa: The Messianism of Commodity-Language and Derrida's Specters of Marx*, in Michael SPRINKER (ed.), *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*, New York – London, Verso, 168–212.
- JÁKFALVI Magdolna (2006), *Avantgárd-színház-politika*, Budapest, Balassi Kiadó.
- JÁKFALVI Magdolna (2016), Vér, vizelet, verejték: A performatív realitás, *Filológiai Közlemény*, 2016/4, 315–322.

- KÉRCHY Vera (2010), SZ/V: A „performanSZ esztétikájának” performatívV „mellélövése” *Alföld*, 2010/6, 121–127.
- KÉRCHY Vera (2014), *Színház és dekonstrukció: A Paul de Man-i retorikaelmélet színház-elméleti kibívásai*, Szeged, JATE Press.
- KÉRCHY Vera (2016), Színházi jövés menés: A performativitas táncoló diskurzusa, *Filológiai Közlöny*, 2016/4, 367–378.
- KÉRCHY Vera (2019), *Médea lányai: Performatív aktusok a kortárs film „színpadán”*, Szeged, Apertúra Könyvek.
- KICSÁK Lóránt (2015), A dekonstrukció performativitása, *Performa*, 2015/2. [http://performativitas.hu/res//A\\_dekonstrukcio\\_performativitas/OEBPS/Kicsak2016\\_v2.xhtml](http://performativitas.hu/res//A_dekonstrukcio_performativitas/OEBPS/Kicsak2016_v2.xhtml) Letöltés ideje: 2021. március 3.
- KISS Gabriella (2016), (Színház)tudománytörténeti közhelyek egy kulcsfiguráról: A performativitas fischer-lichtei fogalmáról, *Filológiai Közlöny*, 2016/4, 332–339.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (2007), *Tetten érhetetlen szavak: nyelv és történelem Paul de Man-nál*, Budapest, Ráció Kiadó.
- LEHMANN, Hans-Thies (2009), *A posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREZC Zsuzsa, SCHEIN Gábor, Budapest, Balassi Kiadó.
- MILLER, J. Hillis (2016), Performativitas mint performansz / performativitas mint beszédaktus: Derrida sajátos performativitas-elmélete, ford. ANTAL Éva, *Performa*, 2016/3. <http://performativitas.hu/res//milller.pdf> Letöltés ideje: 2021. március 3.
- ORBÁN Jolán (2014), A performativitas kegyetlensége, in DI BLASIO Barbara (szerk.), *A performansz határain*, Budapest, Kijárat Kiadó, 40–63.
- P. MÜLLER Péter (1998), Hamletátiratok, *Jelenkor*, 1998/5, 530–538.
- P. MÜLLER Péter (2008), *Hamlettől a Hamletgépig*, Budapest, Kijárat Kiadó.
- PARKER, Andrew – SEDGWICK, Eve Kosofsky (2010), Performativitas és performansz, ford. MÜLLNER András. *Apertúra*, 2010. ősz. <https://www.apertura.hu/2010/osz/parker-sedgwick-performativitas-es-performancia/> Letöltés ideje: 2021. március 3.
- RAMOND, Charles (2001), *Le vocabulaire de Derrida*, Paris, Ellipses.
- ROSNER Krisztina (2012), Marina, Marina, Marina, *Színház*, április, <http://szinhaz.net/2012/04/01/rosner-krisztina-marina-marina-marina/>
- SCHULLER Gabriella (2016), A magyar neoavantgárd performatív emlékezete: A Városi Színház (2000–2005 közötti) története, *Filológiai Közlöny*, 2016/4, 340–349.



## Számunk szerzői

ABÁDI NAGY Zoltán (1940), DSc, a Debreceni Egyetem egyetemi tanára. Kutatási területei: a 18. századi angol satíra (*Swift, a satirikus és tervező*), a II. vh. utáni amerikai regény (*Mai amerikai regénykalauz* és *Világregény--regényvilág: amerikai íróinterjúk*), komikum és entrópiaérzet viszonya (*Válság és komikum: a hatvanas évek amerikai regénye*), az amerikai minimalista próza (*Az amerikai minimalista próza*). E-mail: abadi-nagy.zoltan@arts.unideb.hu

BORONKAY Soma (1987) DLA, színházi dramaturg. Kutatási területe a kortárs dokumentumszínház. E-mail: bysoma@gmail.com

EGRI Petra (1990), PTE BTK Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola doktorandusza. Kutatási területe a dekonstrukcióban lévő performativitás Marina Abramovic művészetében és a divatperformanszok esetében. Társszerkesztője a *Kontaktzónák: Határterületek a színház mentén* című kötetnek. Publikációi angol, orosz és magyar nyelven jelennek meg. E-mail: epetra90@gmail.com

JÁKFALVI MAGDOLNA (1965), DSc, a Színház- és Filmművészeti Egyetem egyetemi tanára. Könyvei a klasszikus avantgárd (*Alak-figura-perszonázs*), a neoavantgárd színházi eseményeit (*Színház-politika-avantgárd*) elemzik. Jean Racine-ról írt monográfiája (*A félrenézés esetei*) a színházi befogadás kortárs folyamatát mutatja be. E-mail: jakfalvi.magdolna@szfe.hu

OLÁH Tamás (1990), a Színház- és Filmművészeti Egyetem doktori iskolájának hallgatója, gyakorló dramaturg. Kutatási területei a posztdramatikus, a politikai és a közösségi színház. A magyar nyelvű kisebbségi színház formáit kutatja a Vajdaságban. Utolsó publikációjának címe: *Drogszeánszok és lovasparádé. Vicsek Károly: A zöld hajú lány (Népszínház, Szabadka), 1981*. E-mail: olah.k.tamas@gmail.com

PÁSZT Patrícia (1971), PhD, a krakkói Jagelló Egyetem adjunktusa, műfordító, a Krakkói Magyar Centrum alapító igazgatója. Több mint ötven kortárs lengyel dráma fordítója, tíz új magyar és lengyel drámakötet szerkesztője. Mai lengyel drámairodalom című monográfiája a rendszerváltozás utáni lengyel dráma és színházművészet főbb tendenciáit mutatja be. E-mail: patricia.paszt@uj.edu.pl

PATKÓ Éva (1981), PhD, színházrendező, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem tanára, a Zürich Hochschule der Kunst vendégtanára. Fulbright ösztöndíja alatt kezdett el foglalkozni a másság (otherness) és a hatalmi szerkezetek (power structures) kérdésével színházon belül. A Havi Dráma felolvasószínházi sorozat társalapítója és művészeti vezetője 2013 óta. Gyakran fordít kortárs drámákat. E-mail: patkoeva@gmail.com

SZABÓ Attila (1983), PhD, PIM - Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet igazgató-helyettes. Kutatási területe: színház és emlékezet, kortárs közép-európai színház, fő publikáció: *Az emlékezet színpadai*, Kronosz, Pécs, 2019. E-mail: szabo.attila@oszmi.hu

SZÁZ Pál (1987), PhD. A pozsonyi Comenius Egyetem adjunktusa. Kutatásai a közép-európai zsidó irodalom, szlavisztika, komparatiztika körét érintik. „*Haszid vérző Kisjézuska*” *Kultúraköziség és szövegköziség Borbély Szilárd műveiben* című monográfiája megjelenés előtt áll. E-mail: szaz2@uniba.sk